



NICOLAAS TEEUWISSE

Ausgewählte Werke · Selected Works

XXI



2021

Ausgewählte Werke · Selected Works

XXI

Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · 14193 Berlin

Phone: +49 30 893802919 · Mobile: +49 171 4830486

Email: nicolaas@teeuwisse.de · www.teeuwisse.de



VERES INGENIA LEGES
FILI VILAT ARROGANTIA
MIMA MOMO

DE OFFICIIS

DE
NATURE NATURE
ET
GENTIVM

Vormort

Rough times, harte Zeiten, temps difficiles, barre tijden, tempi duri...anders kann man die Tage und Monate seit dem Frühling 2020 nicht bezeichnen! Die Corona Pandemie hat unser aller Leben durcheinandergewirbelt und vertraute Gewohnheiten und Annehmlichkeiten des täglichen Lebens brüsk in Frage gestellt. Die damit verbundene Isolation und Rückbesinnung auf uns selbst hatte und hat bei allen Widrigkeiten jedoch auch Gutes an sich. Die Rastlosigkeit des modernen Alltags wich einer bis dahin ungekannten Stille und Ruhe. Die belebende Kraft der Musik, gute Bücher und die geistige Beschäftigung mit der Kunst erwiesen sich als ein probates Mittel gegen den genauso ansteckenden Corona Blues. Nicht weniger heilsam ist die therapeutische Wirkung der Beschäftigung mit Zeichnungen und Drucken vergangener Jahrhunderte. Mit diesen so fragilen Arbeiten auf Papier, welche die Wirren der Zeit, zerstörerische Kriege und unzählige Katastrophen vergangener Jahrhunderte überstanden haben und angesichts derer auch die aktuelle Pandemie sich relativiert und in einem anderen Licht erscheint.

Als ein Nebeneffekt dieser erzwungenen inneren Emigration liegt hier der aktuelle Katalog vor, der ein breites Spektrum an unterschiedlichsten Papierarbeiten bietet. Besonderes Interesse verdient in diesem Zusammenhang ein eminent seltener venezianischer Riesenholzschnitt des *Cinquecento* – gleichsam ein visuelles philosophisches Traktat – welches den mühsamen Lebensweg des einzelnen Individuums zu Erkenntnis und Lebensglück thematisiert. Groß ist die Faszination, die von dieser figurenreichen Komposition mit ihrem hochkomplexen, humanistischen Bildprogramm ausgeht. Einzelne Bildelemente verraten den Einfluss namhafter Zeitgenossen, wie Domenico Campagnola und Tizian, jedoch ist es bis heute nicht gelungen, die Autorschaft dieses prächtigen Blattes überzeugend zu klären.

Nicht weniger selten und faszinierend sind drei kostbar kolorierte Kupferstiche Jacob Mathams nach Inventionen der niederländischen Manieristen Hendrick Goltzius und Karel van Mander, die einen interessanten Einblick in die damalige Werkstattpraxis bieten und in diesem Zusammenhang auf die

Tätigkeit professioneller Koloristen verweisen, die im 16. Jahrhundert verstärkt in den Niederlanden und Süddeutschland tätig waren. Bei dem Phänomen der kolorierten Kupferstiche handelt es sich um eine bis Anfang dieses Jahrhunderts wenig erforschte Thematik, die erst durch den maßgeblichen, von Susan Dackerman 2003 herausgegebenen Ausstellungskatalog *Painted Prints* (The Baltimore Museum of Art, Saint Louis Museum of Art) eine umfassende Würdigung erhielt. Eingehend befasst sich die Autorin mit dem scheinbaren inneren Konflikt dieser Kunstform, einer hybriden Mischung aus Druckgraphik und Malerei. Die Kolorierung widerspricht eigentlich den ästhetischen Prinzipien des Mediums Kupferstich, das in seinem Verzicht auf Farbigkeit dem Betrachter eine gewisse intellektuelle Bereitschaft und einen Sinn für Abstraktion abverlangt. Dennoch fand die Praxis im 16. Jahrhundert eine starke Verbreitung und es bildeten sich spezialisierte Werkstätten von Briefmalern oder Illuministen, wie die der Familie Mack in Nürnberg. Die kolorierten Stiche konnten unterschiedlichen Zwecken dienen. Sie fungierten als Devotionalien, verliehen, flüchtig und schablonenhaft koloriert, Flugblättern eine größere visuelle Prägnanz, oder fungierten wie im vorliegenden Fall als kostbare Sammlerstücke, die den Repräsentationsbedürfnissen von Connaisseurs und höfischen Kunstliebhabern Ausdruck verliehen.

Seltene Werke aus vier Jahrhunderten, darunter Arbeiten von Pieter van der Heyden, Ludolph Büsinck, James Barry, dem Comte de Caylus, Louis Jean Desprez, Franz Anton Maulbertsch, Paul Troger und Johann Christian Reinhart runden das Ensemble ab. Und nicht zu vergessen, der rätselhafte, symbolträchtige Graphikzyklus des Vicentiner Kupferstechers Cristoforo dall'Acqua, dessen obskure Freimauerthematik den Künstler zu herrlich skurrilen Bilderfindungen inspirierte, die jeden Ikonologen verzaubern sollten.

Der vorliegende Katalog entstand in enger Zusammenarbeit mit Anna Fricke und Sina Schwerdtfeger. Mein Dank gilt auch Stefanie Löhr für hilfreiche Redaktionsarbeiten. Die englische Übersetzung wurde wie immer sachkundig und elegant von Robert Bryce besorgt.

Nicolaas Teeuwisse

Preface

Rough times, harte Zeiten, temps difficiles, barre tijden, tempi duri ... there is no other way to describe the days and months that have passed since the spring of 2020. The Covid-19 pandemic has shaken up all our lives and abruptly called familiar habits and everyday comforts into question. Despite all the adversity, the resulting isolation and opportunity for introspection have had their positive aspects, nonetheless. The restless pace of modern everyday life has given way to a previously unknown quietness and tranquillity. The invigorating power of music, good books and intellectual engagement with art have proved an effective remedy against the equally infectious Covid blues. No less salutary has been the therapeutic effect of dealing with drawings and prints from past centuries. These fragile works on paper, which have survived the turmoil of time, destructive wars and countless catastrophes of bygone centuries, put the current pandemic into perspective and enable it to be seen in a different light.

One of the side effects of this forced inner emigration is the present catalogue, which offers a broad spectrum of the most diverse works on paper. Of particular interest is an extremely rare Venetian woodcut from the *Cinquecento* – a visual philosophical treatise, as it were – which deals with the arduous journey of the individual towards knowledge and happiness in life. The fascination that emanates from this figurative composition with its highly complex, humanistic pictorial programme is enormous. While individual pictorial elements betray the influence of renowned contemporaries such as Domenico Campagnola and Titian, it has so far proved impossible to provide convincing evidence of who produced this magnificent print.

Of equal rarity and fascination are three precious coloured engravings by Jacob Matham after inventions by the Dutch Mannerists Hendrick Goltzius and Karel van Mander. They offer an interesting insight into the studio practice of the time and thus serve as a reference to the activity of the professional

colourists who were increasingly active in the Netherlands and southern Germany in the 16th century. While the phenomenon of coloured engravings attracted little research until the beginning of this century it was accorded full recognition in the authoritative exhibition catalogue *Painted Prints* (The Baltimore Museum of Art, Saint Louis Museum of Art) edited by Susan Dackerman in 2003. The author takes an in-depth look at the apparent inner conflict of this art form, which is a hybrid mixture of painting and printmaking. The colouring actually contradicts the aesthetic principles of the medium of engraving, which in its renunciation of colourfulness requires a certain intellectual preparedness and an eye for abstraction on the part of the viewer. Be that as it may, the practice became widespread in the 16th century and specialised studios were set up by letter painters or illuminists such as the Mack family in Nuremberg. The coloured engravings served different purposes. They functioned as devotional objects, lent greater visual conciseness to pamphlets coloured in a fleeting or stereotyped manner and functioned, as in the present case, as precious collectors' items which met the need for representation of connoisseurs and art lovers at court.

Rare works from four centuries by such artists as Pieter van der Heyden, Ludolph Büsinck, James Barry, the Comte de Caylus, Louis Jean Desprez, Franz Anton Maulbertsch, Paul Troger and Johann Christian Reinhart round off the ensemble. Worthy of special mention is the enigmatic, symbolic series of prints by Cristoforo dall'Acqua, an engraver from Vicenza, the obscure freemasonry theme of which inspired the artist to produce some wonderfully bizarre pictorial inventions that should be a source of delight to every iconologist.

This catalogue was produced in close collaboration with Anna Fricke and Sina Schwerdtfeger. My thanks also go to Stefanie Löhr for her helpful editorial work. The expert English translation was provided as ever by Robert Bryce.

Nicolaas Teeuwisse



N^o
1798



I. PIETER VAN DER HEYDEN

(genannt *Petrus a Merica*, um 1530 – um 1572, Antwerpen)

Die Kreuzigung. Kupferstich. 25,4 x 27,8 cm. 1557.
Hollstein II.

Der Kupferstecher Pieter van der Heyden zählt zu den produktivsten Reproduktionsstechern, die für den Antwerpener Verleger Hieronymus Cock gearbeitet haben. Er gehörte seit 1557, dem Entstehungsjahr des vorliegenden Blattes, der Antwerpener Gilde an und war zwischen 1551 und 1572 für Cock und dessen Witwe Volcxken Diericx tätig. Der Künstler nannte sich auch *Petrus a Merica* und das häufig von ihm verwendete, aus den Großbuchstaben PAME zusammengesetzte Monogramm geht auf die latinisierte Form seines Namens zurück. Van der Heyden war ein typischer Reproduktionsstecher, der sich treu an seine Vorlagen hielt. Zu seinen herausragenden Leistungen gehören die zahlreichen Kupferstichnachbildungen nach Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel, die wesentlich zum wirtschaftlichen Aufschwung des Cock'schen Verlages *Aux Quatre Vents* beigetragen haben.

Das vorliegende, sehr seltene Blatt stammt aus der Frühzeit des 1550 gegründeten Verlagshauses. Cock hatte sich in den Anfangsjahren als erster niederländischer Verleger auf Reproduktionsstiche nach italienischen Meistern wie Michelangelo, Raphael, Giulio Romano und Andrea del Sarto spezialisiert und beschäftigte in diesem Zusammenhang auch den namhaften Mantovener Kupferstecher Giorgio Ghisi, der zwischen 1550 und 1555 fünf großformatige Kupferstiche für den Verlag schuf. Auf diese Weise hat Cock einen bedeutsamen Beitrag zur Verbreitung des Formenguts der italienischen Renaissance in Flandern geleistet. Die *Kreuzigung* geht auf eine Vorlage des flämischen Romanisten Lambertus Lombard zurück. Das Blatt besticht durch seine kompositorische Dichte und den emotionalen Stimmungsgehalt. Lombard bevorzugte von hinten gesehene Repoussoirfiguren im Vordergrund, die der Komposition Räumlichkeit verleihen. Die verhüllten, trauernden Frauen steigern die Dramatik des Geschehens und erinnern typologisch an *Pleurants*, wie wir diese aus der burgundischen Bildhauerkunst des 15. Jahrhunderts kennen. Van der Heyden reproduziert das Modell Lombards in einer minutiösen, feinteiligen Kupferstichtechnik, die durch ihre Delikatesse und atmosphärische Durchdringung besticht. Eindrucksvoll sind die suggestiven mittelalterlichen Bauten und Befestigungsanlagen im Hintergrund wiedergegeben.

Während van der Heyden später vor allem durch seine Reproduktionsstiche nach Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel bekannt wurde, atmet dieses Blatt noch vollends den Geist der nordischen Renaissance. Ausgezeichneter Druck mit ganz feinem Rändchen um die Plattenkante. Minimale Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

PIETER VAN DER HEYDEN

(known as *Petrus a Merica*, circa 1530 – circa 1572, Antwerp)

The Crucifixion. Engraving. 25.4 x 27.8 cm. 1557.
Hollstein II.

Pieter van der Heyden was one of the most prolific reproductive engravers to be employed by the Antwerp publisher, Hieronymus Cock. He was a member of the Antwerp guild from 1557, the year the present work arose, and between 1551 and 1572 received commissions from Cock and his widow, Volcxken Diericx. The artist was also known as *Petrus a Merica*, the monogram comprising the capital letters PAME being based on the Latinised form of his name. Van der Heyden was a typical reproductive engraver who kept strictly to the original designs. Among his outstanding achievements are the numerous reproductive engravings he made after works by Hieronymus Bosch and Pieter Brueghel, which played a big part in the economic upturn of Cock's publishing house, *Aux Quatre Vents*.

The present very rare sheet dates to the early years of the publishing house, which was founded in 1550. Shortly afterwards Cock became the first publisher in the Netherlands to concentrate on reproductive engravings after Italian masters such as Michelangelo, Raphael, Giulio Romano and Andrea del Sarto. To this end he also employed the famous Mantuan engraver, Giorgio Ghisi, who produced five large-format engravings for the publishing house between 1550 and 1555. Cock thus made a significant contribution to the dissemination of Italian Renaissance forms and designs in Flanders. The *Crucifixion*, which is based on a design by the Flemish Romanist, Lambertus Lombard, is remarkable for its emotional atmosphere and dense composition. Lombard was fond of placing repoussoir figures seen from behind in the foreground as they give the composition additional depth. The veiled, grieving female figures heighten the dramatic nature of the scene and in typological terms are reminiscent of the *pleurants* to be found in 15th century Burgundy sculpture. Van der Heyden has reproduced Lombard's model using a painstaking, intricate engraving technique which is noteworthy for its delicacy and atmospheric intensity. The evocative mediaeval buildings and fortifications in the background are rendered very effectively.

Van der Heyden later came to be known primarily for his reproductive engravings after Hieronymus Bosch and Pieter Brueghel, but this work still very much radiates the spirit of the Renaissance in Northern Europe. A very fine impression with thread margins around the platemark. Minor ageing, otherwise in excellent condition.





2. VENEZIANISCH um 1550

Tabula Cebetis. Holzschnitt von drei Stöcken, auf drei Blatt gedruckt. 51 x 39,4 cm, 52 x 39,2 cm und 52,5 x 39,5 cm. Passavant VI, 6, S. 239, Nr. 80; Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Bd. 20, S. 228, 2 (Vieceri).

Die *Tabula Cebetis*, auch Cebestafel genannt, war ein philosophischer Dialog, der in griechischer Sprache in der Spätantike (1. Jh. n. Chr.) verfasst, jedoch schon seit frühester Zeit dem Sokratesschüler Kebes von Theben (um 400 v. Chr.) zugeschrieben wurde. In dem Text erläutert ein Greis vor einem Kronostempel ein darin befindliches allegorisches Wandgemälde zum Thema des Lebensweges. Der Ethikdialog wurde im 15. Jahrhundert in Italien wiederentdeckt, 1497 in Bologna auf Lateinisch herausgegeben und so Grundlage für die Verbreitung zahlreicher neusprachlicher Übersetzungen und Kommentare in ganz Europa. Das in der spätantiken Ekphrasis beschriebene Wandgemälde rekonstruierten die Künstler der frühen Neuzeit vielfach im Bilde, sowohl in den Titelstichen der Buch-

ausgaben – so etwa Holbein d. J. 1521 (Hollstein 33.b) – als auch in eigenständigen Darstellungen mit Bildlegenden und Inschriften. Ein bekanntes nordeuropäisches Beispiel ist der 1592 entstandene Kupferstich Jacob Mathams (Hollstein 253) nach einer Invention Hendrick Goltzius’.

Bis ins 18. Jahrhundert war die Cebestafel in Textausgaben und künstlerischen Nachbildungen stark verbreitet. Die charakteristische Grundstruktur dieser Werke ist geprägt von konzentrischen Mauerringen, innerhalb derer allegorische Gestalten agieren und durch die der Weg des Lebens und der geistigen Entwicklung führt. Bei dem vorliegenden Holzschnitt von drei Druckstöcken handelt es sich um ein frühes italienisches Beispiel dieses Bildthemas. Seitlich im Vordergrund sitzen, der Zuschreibung an den Sokratesschüler Kebes von Theben entsprechend, die beiden Philosophen. In der Mitte gewährt ein Greis (Genio/Daimon) einigen Figuren Einlass in den ersten Mauerring. Er weist ihnen bereits den richtigen Weg zum Glück,



doch nach dem Eintritt ins Leben erhalten sie zunächst den Trank der Täuschung (Fraude/Apate), der sie auf Irrwege führt. Der erste Ring ist der Ort der Sinne, des Materiellen, wo rechts die blinde und taube Fortuna (Tyche) wirkt und sich einige Protagonisten bereits auf falschen Wegen verlieren, während links Untaten verübt werden und Bestrafungen stattfinden. Der zweite Mauerring steht für den Bereich des Geistes, hier befinden sich die falsche Gelehrsamkeit, aber auch die Künste, die ebenfalls vom Weg der wahren Bildung wegführen können. Die *vera dottrina* wird schließlich nur über einen steilen Aufstieg oben rechts erreicht und reinigt die Ankommenden mit einem Gegengift vom Trank der Täuschung, so dass sie weiter in den dritten Ring zur Burg des Glücks oben links gelangen können.

Die erste italienische Übersetzung der *Tabula Cebetis* von Francesco Coccio da Iano, die 1538 in Venedig gedruckt wurde, scheint unserem Künstler als Quelle gedient zu haben, denn

die Gestaltung und die Beschriftungen der Allegorien entsprechen treu dem Vokabular dieser Ausgabe. Ihr Erscheinungsjahr kann folglich als *terminus post quem* dienen.

Die vorliegende, außerordentlich seltene Darstellung der *Tabula Cebetis* ist stilistisch eng mit einer weiteren, 1549 datierten Version dieses Sujets verwandt, die im selben Jahr in Venedig herausgegeben wurde (siehe R. Schleier, *Tabula Cebetis*, Berlin 1973, S. 42 f, Abb. 39). Beide Blätter stehen in der Tradition der venezianischen Riesenholzschnitte, die während der zweiten Hälfte des *Cinquecento* eine große Blüte erlebten. Die figurenreiche, bildmächtig angelegte Komposition mit ihrem hochkomplexen, gelehrsamem Bildprogramm verrät eine geübte, versierte Hand. Trotz des riesigen Formats besitzt die Darstellung erzählerische Kohärenz und der Künstler schafft eine sehr überzeugende visuelle Wirkung. Über die Autorschaft unseres Blattes herrschte lange Zeit Uneinigkeit. Weigel (1840), Nagler (1850) und Passavant (1864) vermuteten, dass es sich bei dem Holzschnitt um eine

Nachbildung einer Zeichnung des Paolo Veronese handelte. Passavant führte ein Exemplar mit der Adresse „In Venetia il Vicceri“ auf, doch ist inzwischen bekannt, dass diese Adresse auf späteren Nachdrucken erscheint. Adolph Goldschmidt hingegen brachte den Holzschnitt in Verbindung mit dem flämischen Meister Lambert Lombard und charakterisierte die Arbeit, wenig überzeugend, als „niederländisch-italianisierend“. Seiner Ansicht nach könnte es sich um eine Nachbildung einer Grisaillemalerei Lombards handeln, die von dem Humanisten Dominicus Lampsonius in seiner Vita des Künstlers erwähnt wurde. Die Frage der Autorschaft dieses qualitätvollen und faszinierenden Holzschnitts bleibt jedoch vorerst ungeklärt. Sicher ist, dass es sich um einen Mitte des 16. Jahrhunderts in Venedig tätigen Holzschneider handelt. Die suggestive, weite Landschaftskulisse orientiert sich eng an Vorbildern Tizians und Domenico Campagnolas, während die Figurenauffassung der zahlreichen, lebhaft agierenden Protagonisten keine weiteren Schlüsse bezüglich der Autorschaft zulässt. Die beiden

Philosophen Sokrates und Kebes erinnern entfernt an den manieristischen Figurenkanon des Domenico Beccafumi, jedoch entspricht das visuelle Gesamtbild eher der venezianischen Ästhetik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Uns sind zwei weitere Exemplare des Holzschnitts im British Museum, London und im Berliner Kupferstichkabinett bekannt. Der in der Druckerhaltung schwache und auslassende Abzug im British Museum weist ein komplex verschachteltes Monogramm auf, das Nagler einen anonymen Kupferstecher und Verleger zuordnet, jedoch scheint es sich hier um einen Stempel zu handeln (Monogrammist IV, 2693). Ganz ausgezeichnete, kraftvolle Drucke, verso mit deutlichem Relief druckend; mit der Einfassungslinie. Leichte Altersspuren und Erhaltungsmängel, verso rückseitig an den Ecken und mittig wohl nach Ablösung alter Montierung dünne Stellen ausgebessert, ansonsten – auch in Anbetracht der Größe des Blattes – sehr gut erhalten.



2. VENETIAN SCHOOL

circa 1550

Tabula Cebetis. Woodcut from three plates, printed on three sheets. 51 x 39.4 cm, 52 x 39.2 cm and 52.5 x 39.5 cm. Passavant VI, 6, p. 239, no. 80; Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. 20, p. 228, 2 (Vieceri).

The *Tabula Cebetis* or Tablet of Cebes was a philosophical dialogue written in Greek in late antiquity (first century A.D.), the authorship of which was attributed at a very early stage to Cebes of Thebes (circa 400 B.C.), a pupil of Socrates. In the text an old man outside a temple of Kronos passes comment on an allegorical mural inside on the theme of life's journey. The dialogue on the subject of ethics, which was rediscovered in Italy in the 15th century, was published in Latin in Bologna in 1497. It was thus the source for the dissemination throughout Europe of numerous modern-language translations and commentaries. The mural, described in the ekphrasis of late antiquity, underwent frequent pictorial reconstruction by artists of the early modern period both in the title engravings of book editions, as exemplified by Holbein the Younger in 1521 (Hollstein 33.b), and in independent depictions with captions and inscriptions, a well-known example of the latter in Northern Europe being the engraving made in 1592 by Jacob Matham (Hollstein 253) after an invention by Hendrick Goltzius.

The Tablet of Cebes was widely distributed in text editions and artistic reproductions as late as the 18th century. The typical structure of these works comprises concentric wall rings with allegorical figures, through which man passes on his journey through life and in the course of his intellectual development. The present woodcut from three plates is an early Italian example of this theme. The two philosophers are sat in opposite corners in the foreground in accordance with the attribution to Socrates' pupil, Cebes of Thebes. In the centre of the picture an old man (Genio/Daimon) admits a few figures to the first wall ring. He sets them on the right path to happiness but, after entering life, they are immediately given a potion of deception (Fraude/Apate) which puts them on the wrong track. The first ring is the home of the senses, of material things, where Fortune (Tyche), who is both deaf and blind, sits on the right and a number of protagonists are already moving off in the wrong direction, while on the left evil deeds are committed and punishments meted out. The second wall ring is the home of the intellect; here false erudition and the arts can divert people from the path of true education. The *vera dottrina* can only be reached via a steep climb (top right); here new arrivals are purified with an antidote to the potion of deception and enabled to move on to the third ring and the castle of happiness (top left).

The first Italian translation of the *Tabula Cebetis* by Francesco Coccio da Iano, printed in Venice in 1538, appears to be the

source drawn on by our artist, since the design and inscriptions of the allegories match the vocabulary used in this edition. Hence the year it was published can serve as a *terminus post quem*.

The present extremely rare depiction of the *Tabula Cebetis* is closely related in stylistic respects to another version of the subject matter dated 1549 and published in Venice the same year (see R. Schleier, *Tabula Cebetis*, Berlin 1973, p. 42f., fig. 39). Both sheets are very much in the tradition of large-scale Venetian woodcuts, which had their heyday in the second half of the *Cinquecento*. The crowded, highly finished composition with its extremely complex and erudite pictorial programme reveals the hand of a practised and experienced artist. Despite the huge format, the depiction has narrative coherence and a convincing visual impact. For a long time there was disagreement over who was the author of our print. Weigel (1840), Nagler (1850) and Passavant (1864) thought the woodcut was based on a drawing by Paolo Veronese. Passavant referred to an impression with the address "In Venetia il Vicceri". However, it has now been established that this address appeared only on later reprints. Adolph Goldschmidt, on the other hand, associated the woodcut with the Flemish master, Lambert Lombard, and characterised the work, albeit not very convincingly, as "Dutch Italianate". He thought it might be a reproduction of a grisaille painting by Lombard which was mentioned by the humanist, Dominicus Lampsonius, in his life of the artist. For the time being the authorship of this fascinating, high-quality woodcut remains unresolved. That the author must have been a woodcutter active in Venice around the middle of the 16th century is beyond doubt. The sweeping, evocative landscape background is closely modelled on designs by Titian and Domenico Campagnola, but the way in which the many lively protagonists are drawn provides no further clues to the author. The two philosophers, Socrates and Cebes, are faintly reminiscent of the Mannerist figurative canon of Domenico Beccafumi, although the overall visual impression conforms more to the Venetian aesthetic in the second half of the 16th century.

We know of the existence of two other impressions of the woodcut in the British Museum in London and the Kupferstichkabinett Berlin respectively. The impression in the British Museum, which is blotched and of poor printing quality, has a complex and convoluted monogram which Nagler attributes to an anonymous engraver and publisher, but it appears to be a stamp (Monogrammisten IV, 2693).

Very fine, strong impressions, printed verso with a distinct relief. Minor ageing and handling traces, incidental thin patches verso in the corners and the centre, otherwise – in view of the size of the sheet – in excellent condition.

3. JACOB MATHAM

(1571–1631, Haarlem)

UND

MONOGRAMMIST M.Ö.

(tätig Ende des 16. Jh. in Deutschland)

Caritas; Iustitia. Zwei Kupferstiche nach Hendrick Goltzius, mit reichem, gold gehöhtem Kolorit. Je ca. 22,2 x 14,8 cm. (1597). B. 266, 267; Hollstein 272, 273.

Der anonyme Kolorist M.Ö. illuminierte die beiden Kupferstiche aus Mathams Folge der *Sieben Tugenden* im Jahre 1598, nur ein Jahr nachdem der druckgraphische Zyklus in den Niederlanden erschienen war. Der kurze Zeitraum macht deutlich, welch großen Bekanntheitsgrad und Verbreitung Reproduktionsstiche nach Goltzius in ihrer Zeit genossen. Der Monogrammist M.Ö., von dem keine weiteren biographischen Daten bekannt sind, dürfte in Deutschland oder im Habsburger Kulturraum tätig gewesen sein.

Kolorierte Stiche sind eine hybride Kunstform, sie sind sowohl Druckgraphik als auch Malerei. Die Praxis kannte seit dem 16. Jahrhundert eine nicht geringe Verbreitung – wohl aus Repräsentationsbedürfnis oder als exquisites Sammlerstück –, wenngleich diese Arbeitsmethodik in der Folgezeit nicht unumstritten war und in einzelnen kunsttheoretischen Bespiegelungen kritisch betrachtet wird. So verurteilte beispielsweise Erasmus von Rotterdam in seinem 1528 veröffentlichten Dialog *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione* das Kolorieren von Kupferstichen in einem Verweis auf Albrecht Dürer. Die bunte Kolorierung von Stichen dürfte auch nicht der Arbeitsmethodik und den ästhetischen Prinzipien der Goltzius-Schule entsprochen haben – zu sehr war die graphische Kunst von Hendrick Goltzius auf formale Plastizität, auf Schönheit und Wuchtigkeit des Linienspiels und technische Virtuosität ausgerichtet.

Die beiden vorliegenden Kupferstiche erstaunen durch ihre flamboyante, grelle Farbigkeit. Die lineare Verfeinerung des Schwarz-Weiß-Mediums Kupferstich ist einem Höchstmaß an farbiger Expressivität gewichen. Rechts unten in der Darstel-

lung hat der Kolorist stolz und selbstbewusst sein Monogramm und das Datum 1598 in Goldfarbe angebracht. Die Kolorierung wechselt von kraftvollen, opaken Farbschichten, namentlich in den Gewändern der beiden allegorischen Frauengestalten, zu transparenter behandelten Partien in der Landschaft im Hintergrund und im Himmel. Je länger man schaut, umso mehr besticht die enorme, handwerkliche Verfeinerung der Kolorierung. Vor allem bei der Gestalt der *Iustitia* zeugen die Goldhöhungen von beträchtlicher, künstlerischer Raffinesse. Feine Punktierungen beleben das Laub der Bäume, die beiden goldenen Schalen der Waage leuchten funkelnd auf und feinste, filigrane Goldhöhungen sind mit den Stofftexturen des transparenten Unterkleids und des wallenden Mantels verwoben. Farbige Akkorde, beispielsweise die Juxtaposition des leuchtenden Orange mit einem satten Violett, erinnern an die Palette von Malern der Rudolfinischen Schule, wie Bartholomeus Spranger. Wir befinden uns in der exquisiten Welt der Kunst- und Wunderkammern und es ist anzunehmen, dass seltene Sammlerstücke dieser Art geschaffen wurden, um die Ansprüche einer erlesenen Kundschaft von Connaisseurs zu bedienen.

Drei weitere, vom Monogrammist M.Ö. kolorierte Blätter aus der gleichen Folge befinden sich im Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, und im Rijksprentenkabinet, Amsterdam (siehe Ausstellungskatalog *Painted Prints. The Revelation of Color*, herausg. von S. Dackerman, The Baltimore Museum of Art, Saint Louis Museum of Art, 2002/03, Nr. 50, S. 234–238). Beide Blätter auf einer wohl zeitgenössischen Sammler montierung; diese gering stockfleckig. Die beiden Kupferstiche in unberührt frischer Erhaltung.



3
*Omnia Dia Agave diuino nectit amore,
Et Superis vinco nos propiore ligat.*

3. JACOB MATHAM

(1571–1631, Haarlem)

AND

MONOGRAMMIST M.Ö.

(active in Germany in the late 16th century)

Caritas; Iustitia. Two engravings after Hendrick Goltzius with rich, gold-heightened colouration. Each approx. 22.2 x 14.8 cm. (1597). B. 266, 267; Hollstein 272, 273.

The anonymous colourist M.Ö. illuminated these two engravings from Matham's series of the *Seven Virtues* in 1598, just a year after the prints were published in the Netherlands. The short period of time between publication and colouring is a clear indication of the tremendous popularity of reproductive engravings after Goltzius at the time and their widespread distribution. The monogrammist M.Ö., of whom no further biographical details are known, was probably active in Germany or the Habsburg cultural sphere.

Coloured engravings are a hybrid form of art in that they are simultaneously prints and paintings. They were fairly widespread from the 16th century onwards – presumably for the purposes of representation or as exquisite collector's pieces – although this method of working occasionally proved controversial and was subjected to criticism in certain art theoretical reflections. In his *Dialogus Ciceronianus* published in 1528, for example, Erasmus of Rotterdam condemned the colouring of engravings in a treatise on Albrecht Dürer. It is unlikely that the vivid colouring of engravings conformed to the working method and aesthetic principles of the Goltzius school, given that Hendrick Goltzius' engraving style centred on formal plasticity, elegant and vigorous linework and technical virtuosity.

An astonishing feature of both the engravings on offer here is the artist's use of garish, flamboyant colours. The linear refinement of the black-and-white engraving has been transformed

by the intense and highly expressive use of colour. In a demonstration of pride and self-assuredness, the colourist has inserted his monogram and the date 1598 at the bottom right of the image. The colouring ranges from thick, opaque layers of paint for the outer robes of the two allegorical female figures to delicate, diaphanous areas in the background landscape and the sky. The closer one looks, the more captivating the immensely skilful refinement of the colouring becomes. The gold heightening in the figure of *Iustitia*, in particular, provides ample evidence of the artist's tremendous ingenuity. Fine stippling enlivens the foliage on the trees, the golden bowls of the scales gleam and sparkle, while the fabric textures of the transparent underskirt and flowing mantle have exquisitely filigree gold heightening woven into them. Certain chords of colour, for instance the juxtaposition of bright orange and lush violet, are reminiscent of the palette of painters of the Rudolfinian School such as Bartholomeus Spranger. We are transported here to the exquisite world of the *Kunst- und Wunderkammer*, for which it can be assumed that rare collector's pieces of this kind were produced to meet the needs of a select clientele of connoisseurs.

Three other sheets from the same series coloured by the monogrammist M.Ö. are in the Fogg Art Museum, the Harvard University Art Museums and the Rijksprentenkabinet in Amsterdam respectively (see exhibition catalogue *Painted Prints. The Revelation of Color* by Susan Dackerman, The Baltimore Museum of Art and Saint Louis Art Museum, 2002/03, no. 50, pp. 234–238). Both sheets on what is probably a contemporary collector's mount; the latter slightly foxed. Both engravings are in pristine condition.



4
Cuius suum iusto pensans libramine reddo,
Concilioq; homines, concilioq; Deos:

4. JACOB MATHAM UND MONOGRAMMIST M.Ö.

Der verlorene Sohn verpraßt seine Habe. Kupferstich mit reichem, gold gehöhtem Kolorit nach Karel van Mander. 23,8 x 17,6 cm. (1592). B. 173; Hollstein 65.

Beim vorliegenden, reich kolorierten Kupferstich handelt es sich um das zweite Blatt aus Mathams Folge *Die Parabel des verlorenen Sohnes* (Hollstein 64–67) nach einer Invention Karel van Manders. Es ist anzunehmen, dass der Monogrammist M.Ö. auch in diesem Fall der Autor der verfeinerten, aufwendigen Kolorierung war, obwohl das Blatt sein Monogramm nicht trägt. Im Unterschied zu den beiden Kupferstichen der vorigen Katalognummer erscheint die Farbpalette klangvoll, jedoch etwas gedämpfter und weniger auf eine bunte Kontrastwirkung ausgerichtet. Das Ganze wirkt verhaltener, wuchtige Grün- und Purpurtöne dominieren das visuelle Erscheinungsbild. Auffallend ist jedoch auch hier die große Verfeinerung und ästhetische Effizienz der zahlreichen, filigranen Goldhöhungen.

Mit sichtlicher Freude am Detail sind Einzelheiten der reichen Kostümierung und des kostbaren Goldgeschirrs hervorgehoben. Subtile genrehafte Details bemerkt man erst bei näherem Hinsehen. Eine Dienstmagd notiert mit weißer Kreide auf einer Tafel die Zahl der geleerten Karaffen Wein; auf dem Aushängeschild des Gasthofes erkennt man einen schwarzweiß gefiederten Storch. Die lebhafteste Szene atmet Zügellosigkeit und ausschweifende Lebenslust. Das Blatt auf einer wohl zeitgenössischen Sammlermontierung. In unberührter Erhaltung, die Farben leuchtend und frisch.

JACOB MATHAM AND MONOGRAMMIST M.Ö.

The Prodigal Son Squanders His Money. Engraving with rich, gold-heightened colouration after Karel van Mander. 23.8 x 17.6 cm. (1592). B. 173; Hollstein 65.

The present lavishly coloured sheet is the second in Matham's series entitled *The Parable of the Prodigal Son* (Hollstein 64–67) engraved after an invention by Karel van Mander. It can be assumed that the refined, elaborate colouring was again the work of the monogrammist M.Ö., although the sheet does not bear his monogram. In contrast to the two sheets under the previous catalogue number, the colour palette has a sonorous note, although it is a little more restrained and there is less emphasis on stark colour contrasts. The whole seems more reserved, the visual appearance being dominated by vibrant green and purple tones. Here, too, the great refinement and aesthetic efficiency of the abundant delicate gold heightening immediately strike the eye.

The details of the rich costumes and precious gold tableware are brought out with meticulous and loving care. Only at second glance do the subtle, genre-like details attract the viewer's attention. A maid is chalking up on a board the number of carafes of wine that have been consumed, for instance, and a black and white stork can be spotted on the signboard of the inn. The lively scene radiates an utter lack of restraint and a dissolute *joie de vivre*. On what is probably a contemporary collector's mount. The print is in pristine condition, the colours fresh and luminous.





*Divitiae turpes, et quos opulentia iungit,
Falluntur miseri vafro carodemonis astu.*

5. JAN SAENREDAM

(1565 Zaandam – 1607 Assendelft)

Die Folge der Hochzeiten. Drei Kupferstiche nach Hendrick Goltzius. Je ca. 23,4 x 15,9 cm. The New Hollstein (Goltzius, part III) 525–527 I (von III). Wasserzeichen: Krüglein.

Der Kupferstecher Jan Saenredam gehörte in den 1590er Jahren der Werkstatt des Hendrick Goltzius an und zählt zu seinen begabtesten und technisch versiertesten Mitarbeitern. Zwischen 1594 und 1601 assistierte Saenredam Goltzius bei der Verbreitung mehrerer profaner allegorischer Zyklen, darunter die *Fünf Sinne*, die Folge der *Sieben Planeten* und der vorliegende Zyklus der *Hochzeiten*. Letzterer dürfte um 1594 entstanden sein und ist in einer verfeinerten, detaillierten Graviertechnik ausgeführt, die den Einfluss des Jacques de Gheyn II. verrät. Die einzelnen Darstellungen nach Vorlagen des Hendrick Goltzius, die im Schriftrand Zweizeiler des Haarlemer Humanisten und Dichters Cornelius Schonaeus vorweisen, zeichnen sich durch ihren äußerst verfeinerten graphischen Duktus, ihren Reichtum an sinnfälligen Details und ihre inhaltsreiche und originelle Ikonographie aus.

Die Allegorien thematisieren die unterschiedlichen menschlichen Beweggründe zur Eheschließung. Der Ehe aus Gier und materieller Gewinnsucht und der Vermählung, die durch weltliche Liebe und Sinneslust gesteuert sind, wird die geistige, reine Liebe gegenübergestellt. Dort traut Christus ein junges, frommes Paar – wie eine Märtyrerin hält die Braut einen Palmzweig als Attribut und die Inschrift hebt die eheliche Treue der Vermählten hervor. Für eine eingehende Deutung der Ikonographie siehe I. M. Veldmann, *Lessons for Ladies. A Selection of Sixteenth and Seventeenth-Century Dutch Prints*, Simiolus 16, 1986, S. 117–118.

Die Folge erfreute sich großer Popularität, was durch die stattliche Zahl der späteren Nachahmungen und Kopien belegt wird. Ausgezeichnete, gleichmäßige und harmonische Frühdrucke mit breitem Rand, vor den Auflagen von Claes Jansz. Visscher und Johannes de Ram. Leichte Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten.

JAN SAENREDAM

(1565 Zaandam – 1607 Assendelft)

The Series of Weddings. Three engravings after Hendrick Goltzius. Each approx. 23.4 x 15.9 cm. The New Hollstein (Goltzius, part III) 525–527 I (of III). Watermark: Small jug.

In the 1590s the engraver, Jan Saenredam, worked in Hendrick Goltzius' studio, where he proved to be one of the most talented and technically skilled employees. Between 1594 and 1601 Saenredam helped Goltzius to prepare several profane allegorical series, including the *Five Senses*, the *Seven Planets* series and the present *Series of Weddings*. The latter probably arose around 1594 and was engraved in a refined and detailed technique which reveals the influence of Jacques de Gheyn the Younger. The individual images after designs by Hendrick Goltzius have couplets by the Haarlem humanist and playwright, Cornelius Schonaeus, in the lower text margin. They are distinguished by their extremely refined graphic style, wealth of visible detail and original iconography of great substance.

The allegories have as their theme the various human reasons for matrimony. Marriage for reasons of greed and material gain and a wedding inspired by worldly love and sensual pleasure are contrasted with pure, spiritual love in which Christ marries a pious young couple. Like a martyr the bride holds a palm leaf in her hand as an attribute and the inscription emphasises the marital fidelity of the newly-weds. For a detailed interpretation of the iconography see I. M. Veldmann, *Lessons for Ladies. A Selection of Sixteenth and Seventeenth-Century Dutch Prints*, Simiolus 16, 1986, pp. 117–118.

The series was enormously popular, as is evidenced by the large number of later copies and imitations. Superb, even and harmonious early impressions with wide margins, before the editions of Claes Jansz. Visscher and Johannes de Ram. Slight handling traces, otherwise in excellent condition.

6. JAN SAENREDAM

Die Folge der Sieben Planeten. Sieben Kupferstiche nach Hendrick Goltzius. Je ca. 25,3 x 17,8 cm. Leesberg (New Hollstein, after Goltzius) 657 III (von VI), 658–662, je I (von II). Wasserzeichen: Straßburger Lilienwappen.

Die Folge der *Sieben Planeten* steht in der ikonographischen Tradition der Planetengötter und Planetenkinder. Mit dem heidnisch-antiken Sternenglauben waren durch das Mittelalter hindurch auch Elemente antiker Mythologie und Götterikonographie in astrologischen Handschriften, Blockbüchern und Kalendern tradiert worden. Seit dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert trugen die Planeten die Namen antiker Gottheiten. Die unter dem Einfluss eines bestimmten Planeten und Sternbild Geborenen, die Planetenkinder, kennzeichneten nach den astrologischen Lehren entsprechende Eigenschaften und Tätigkeiten oder Berufe. Gängig war in Graphikfolgen seit dem späten 15. Jahrhundert, so noch in den Beispielen nach Maarten van Heemskerck und Maarten de Vos, die Darstellung des jeweiligen Gottes mit Wagen auf seiner Himmelsbahn, während unten die Planetenkinder ihren Tätigkeiten nachgehen.

Goltzius' grundlegende ikonographische Neuerung ist die Positionierung der Götter als Statuen auf Sockeln in der Landschaft, umgeben von den zeitgenössisch gewandeten Planetenkindern (vgl. Ilja M. Veldman, „Antike Götter als Planeten und ihr Einfluss auf die Erdbewohner“, in: Kat. *Hendrick Goltzius – Mythos, Macht und Menschlichkeit*, Petersberg/Dessau 2017, S. 142 ff.). Die Kinder Saturns als Gott des Landbaus sind erntende Bauern, Jupiter gebietet über die Wissenschaften bzw. *artes liberales*, Apoll über die Regierenden, Venus über die Liebeskünste, Mars über die Kriegtreibenden, Merkur über die bildenden und rhetorischen Künste und Luna über Fischfang und Seefahrt. Auch in der Reihenfolge der Planeten, die hier mit dem nach damaliger Kenntnis am weitesten entfernten Planeten Saturn beginnt, und in der Charakterisierung der Planetenkinder setzte Goltzius neue Schwerpunkte. So ist nicht nur ein Maler unter den Merkurkindern zu finden, sondern zu Füßen Jupiters sitzt auch ein Zeichner, mit dem Goltzius die Bildende Kunst als intellektuelle Tätigkeit neben die *artes liberales* setzt. Über diesen irdischen Szenen, die unten von lateinischen Versen des Haarlemer Humanisten Cornelius Schonaeus begleitet werden, sind am Himmel die zugehörigen Sternbilder und Planetensymbole sichtbar. Goltzius' Planetenbilder erhalten durch die Invention der irdischen Götterstatuen sowie durch die Raumkomposition, die den Betrachter auf Augenhöhe mit den Planetenkindern positioniert, eine beeindruckende Präsenz. Saenredams brillante Technik verleiht ihnen eine bestechende Harmonie und Eleganz. Die vollständige Folge in ganz ausgezeichneten Drucken mit breitem Rand. Leichte Gebrauchsspuren im weißen Rand, minimal fleckig, sonst vorzüglich erhalten.

JAN SAENREDAM

The Seven Planets. Seven engravings after Hendrick Goltzius. Each approx. 25.3 x 17.8 cm. Leesberg (New Hollstein, after Goltzius) 657 III (of VI), 658–662, each I (of II). Watermark: Strasbourg coat of arms with lilies.

The Series of the *Seven Planets* follows the iconographical tradition of the planetary gods and planetary children. Along with ancient pagan stellar beliefs, elements of ancient mythology and divine iconography were passed down throughout the Middle Ages in astrological manuscripts, block books and calendars. From the sixth century B.C. the planets bore the names of ancient godheads. According to astrological teaching, planetary children born under the influence of a certain planet and constellation were characterised by corresponding qualities, activities or professions. Ever since the late 15th century, for instance in the works of Maarten van Heemskerck and Maarten de Vos, it had been the custom in series of prints for the respective godhead to be depicted in a chariot in his celestial orbit, while the planetary children went about their activities on earth.

Goltzius' fundamental iconographical innovation was to place the gods as statues on pedestals in the landscape surrounded by planetary children dressed in contemporary attire (cf. Ilja M. Veldman, „Antike Götter als Planeten und ihr Einfluss auf die Erdbewohner“, in: catalogue *Hendrick Goltzius – Mythos, Macht und Menschlichkeit*, Petersberg/Dessau 2017, p. 142 f.). The children of Saturn as the god of agriculture are peasants bringing in the harvest, Jupiter rules over the sciences or *artes liberales*, Apollo over rulers, Venus over the art of love, Mars over warriors, Mercury over the fine and rhetorical arts and Luna over fishing and seafaring. Goltzius also set new priorities in the sequence of the planets, which – according to knowledge at the time – begins here with Saturn as the planet furthest away from earth, and in the characterisation of the planetary children. Thus not only is a painter to be found among the children of Mercury, but there is also a draughtsman at the feet of Jupiter, whom Goltzius uses to put art as an intellectual activity on the same level as the *artes liberales*. Above these earthly scenes, beneath which are Latin verses by the Haarlem humanist, Cornelius Schonaeus, the relevant constellations and planetary symbols are visible in the sky. Goltzius' planetary images have an imposing presence thanks both to the invention of the earthly statues of gods and to the spatial composition, which puts the observer on a visual par with the planetary children. Saenredam's brilliant technique gives them a superb harmony and elegance. The complete series is on offer in very fine impressions with wide margins. Slight handling traces in the white margins, minor foxing, otherwise in excellent condition.



G 6

6.

*Me Djs commendat facundæ gratia lingue,
Et varias rudibus monstro mortalibus artes.*



7. LUDOLPH BÜSINCK

(um 1599–1669, Münden)

Der Flötenspieler. Clair-obscur-Holzschnitt von drei Holzstöcken nach George Lallemand. 26 x 20,8 cm. Le Blanc 24; Hollstein 23 I (von II).

Die schwungvolle Darstellung eines orientalisch gekleideten Flötenspielers mit Federmütze zählt zu den ansprechendsten Blättern im druckgraphischen Œuvre Ludolph Büsincks. Das Blatt besticht durch seine konzentrierte Kompositionsweise und durch seine technische Meisterschaft. Die *mise-en-page* mit dem in Halbfigur wiedergegebenen jungen Musikanten ist von großer visueller Prägnanz.

Der Maler, Zeichner und Holzschneider Ludolph Büsinck wurde zwischen 1599 und 1602 in Münden geboren und war Zeit seines Lebens größtenteils in seiner Geburtsstadt tätig. 1623 war der Künstler in Paris, wo er für Melchior Taverniers Graphikverlag Clair-obscur-Holzschnitte nach Vorlagen des George Lallemand anfertigte. Büsinck war einer der ersten, der in Paris den farbigen Clair-obscur-Holzschnitt introduzierte; 1630 kehrte Büsinck nach Münden zurück. Das etwa drei Dutzend Blatt zählende druckgraphische Werk zeigt Büsinck als einen virtuosens Vertreter des farbigen Holzschnitts. In seinem Œuvre vermischen sich Einflüsse von Caravaggio und Bartolomeo Coriolano mit niederländischen Stilelementen. Um 1620 unternahm der Künstler eine Reise durch die Niederlande, wo er sicherlich die Clair-obscur-Holzschnitte des Hendrick Goltzius kennenlernte. Büsincks Musikedarstellungen werden zudem mit Gerrit Honthorst und seinem Kreis in Verbindung gebracht.

Das prächtige Blatt ist ein charakteristisches und mustergültiges Beispiel des nordischen Caravaggismus. Prachtvoller, gegensatzreicher und vollkommen farbfrisch erhaltener Frühdruck, vor der Adresse von Melchior Tavernier; mit breitem Rand. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.

LUDOLPH BÜSINCK

(circa 1599–1669, Münden)

The Flautist. Chiaroscuro woodcut from three blocks after George Lallemand. 26 x 20.8 cm. Le Blanc 24; Hollstein 23 I (of II).

This spirited depiction of a flautist wearing oriental dress and a feathered hat, which is remarkable for its technical virtuosity and the concentrated method of its composition, is one of the most appealing works in Ludolph Büsinck's printed oeuvre. The *mise-en-page* with the half-length figure of the young musician is of great visual conciseness.

Ludolph Büsinck, a painter, draughtsman and wood engraver, was born between 1599 and 1602 in Münden, where he worked for most of his life. In 1623 he was in Paris, where he produced chiaroscuro woodcuts after designs by George Lallemand for Melchior Tavernier, a publisher of prints. One of the first to introduce coloured chiaroscuro woodcuts in Paris, Büsinck returned to Münden in 1630. His corpus of some three dozen prints shows him to be a past master of coloured woodcuts and betrays the influence of Caravaggio and Bartolomeo Coriolano combined with elements of the Dutch style. Around 1620 Büsinck journeyed through the Netherlands, where he undoubtedly came across the chiaroscuro woodcuts of Hendrick Goltzius. His depictions of musicians have also been associated with Gerrit Honthorst and his circle.

This splendid sheet is a characteristic and excellent example of Northern European Caravaggism. A superb, contrasting and perfectly preserved early impression, before the address of Melchior Tavernier; with wide margins. Minor ageing, otherwise in impeccable condition.



Esprins de vos beautez sur mon lut ie ne sonne
 Ny ne puis fredonner vng air quil ne reſſonne
 Les louanges d'amour

En benissant l'auteur qui vous a fet ſy belle
 Mais ie crains toutesſois que ne ſoiez rebelle
 Sy ie meſe hazarder à vous parler d'amour.

A Paris Chez Pierre LeBlond Marchand de velle douce en liſle, du Palais ſur le quoy vis à vis la Megiſſerie proche la rue de Harlay à l'anguille avec Priuilege. c.n.

8. CHARLES DAVID

(um 1600–1636/38, Paris)

Der Lautenspieler. Radierung. 31,2 x 22,7 cm. Inventaire du Fonds Français 92.

Der Zeichner und Kupferstecher Charles David war der Schwiegersohn des aus Flandern stammenden Kupferstechers und Verlegers Pierre Firens, der im frühen 17. Jahrhundert in Paris Karriere machte und später zum *Graveur du Roi* ernannt wurde. Sein Bruder Jérôme (um 1605 Paris – um 1670 Rom) war ebenfalls als Kupferstecher tätig. Charles David arbeitete hauptsächlich als Reproduktionsstecher. Er fertigte Arbeiten nach ganz unterschiedlichen Künstlern vergangener Epochen an, etwa nach Frans Floris, Hendrick Goltzius und Jacopo Bassano, aber auch nach Zeitgenossen wie Philippe de Champaigne, Jacques Callot und Gerard van Honthorst.

Die vorliegende Darstellung eines elegant gekleideten Lautenspielers dürfte hingegen auf eine eigene Erfindung zurückgehen. Der begleitende Sechseiler verweist auf den amourösen Gehalt des Sujets. Das Blatt ist in einer sehr detaillierten und verfeinerten Kupferstichtechnik behandelt und ist thematisch stark von der holländischen Genremalerei des frühen 17. Jahrhunderts beeinflusst. Die erlesene modische Eleganz ist zudem kennzeichnend für die Epoche Louis XIII. in Frankreich. Ganz ausgezeichneter, nuancierter Druck mit Rand. Minimal stockfleckig, geringfügige Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

CHARLES DAVID

(circa 1600–1636/38, Paris)

The Lute Player. Etching. 31.2 x 22.7 cm. Inventaire du Fonds Français 92.

The draughtsman and engraver, Charles David, was the son-in-law of the Flanders-born engraver and publisher, Pierre Firens, who made a career for himself in early 17th century Paris and was later appointed *Graveur du Roy*. His brother Jérôme (circa 1605 Paris – circa 1670 Rome) was also active as an engraver. Charles David worked mostly as a reproductive engraver, producing works after such varied artists from bygone eras as Frans Floris, Hendrick Goltzius and Jacopo Bassano as well as after designs by contemporaries like Philippe de Champaigne, Jacques Callot and Gerard van Honthorst.

The present portrayal of an elegantly clad lute player is probably based on one of his own works, however. The six-line poem beneath the image refers to the amorous content of the subject matter. The work, which has been executed in a very detailed and refined etching technique, reveals the strong thematic influence of early 17th century Dutch genre painting. The player's exquisite sartorial elegance is also characteristic of the period of Louis XIII in France. A very fine, nuanced impression with margins. Minimal foxing, minor ageing, otherwise in mint condition.

9. GIUSEPPE DIAMANTINI

(1621–1705, Fossombrone)

Fortuna. Radierung. 20,7 x 14,6 cm. B. 7; The Illustrated Bartsch, Bd. 47 (Commentary Part 3) .007. 30; Calabi 35. Wasserzeichen: Krone mit aufgesetztem Stern.

Giuseppe Diamantini zählt zu den führenden venezianischen Radierern der zweiten Hälfte des *Seicento*, obwohl er aus Fossombrone in den Marken stammte. Ausgebildet in Bologna, wo er bei Giovanni Andrea Sirani in die Lehre ging und vom Vorbild Simone Cantarinis wesentlich geprägt wurde, ließ sich Diamantini um 1662 in Venedig nieder und sollte dort fast sein ganzes Leben als Maler und Radierer tätig sein.

Diamantini schuf ein recht umfangreiches druckgraphisches Œuvre, das durch seinen ungestümen, spontanen Duktus und die malerische, atmosphärische Wirkung besticht. Viele seiner Blätter erschienen in sehr kleinen Auflagen, was auch die Seltenheit der vorliegenden Radierung erklärt. Diamantinis künstlerische Handschrift ist von großer Individualität und leicht erkennbar. Aller Wahrscheinlichkeit nach radierte der Künstler seine Kompositionen ohne Vorzeichnung direkt auf die Kupferplatte. Die Linienführung ist entsprechend frei und beschwingt und verzichtet auf Detailreichtum zugunsten tonaler Wirkung. Die *Fortuna* besticht durch den spontanen, ungestümen Duktus der Linienführung und ihren fast skizzenhaften Charakter. Das extrem seltene, kleine Blatt strahlt eine beinahe zeitlose Modernität aus. Wie so oft bei Diamantini haftet der Ikonographie etwas Unbestimmtes, Rätselhaftes an. Ist diese auf Wolken schwebende Fortuna Glücksbringerin oder vielmehr Schicksalsgöttin? Die aufgewühlte Grundstimmung der Darstellung, die agitierte Pose der Göttin und ihr verzerrter Gesichtsausdruck lassen sie vielmehr als launenhafte Bestimmerin der menschlichen Geschehnisse erscheinen.

Prachtvoller, kontrastreicher und toniger Druck mit feinem Rändchen um die gratig druckende Plattenkante. Aus den Sammlungen Sir Joshua Reynolds (Lugt 2364) und Hans Freiherr von und zu Aufsess (Lugt 2749).

GIUSEPPE DIAMANTINI

(1621–1705, Fossombrone)

Fortuna. Etching. 20.7 x 14.6 cm. B. 7; The Illustrated Bartsch, vol. 47 (Commentary Part 3) .007. 30; Calabi 35. Watermark: Crown adorned with a star.

Although he came from Fossombrone in the Marche, Giuseppe Diamantini was one of the leading etchers in Venice in the second half of the *Seicento*. Having trained in Bologna, where he was apprenticed to Giovanni Andrea Sirani and was greatly influenced by Simone Cantarini, Diamantini settled in Venice around 1662 and spent almost the whole of his life there as a painter and etcher.

He produced a quite extensive printed oeuvre, the outstanding features of which are his impetuous, spontaneous style and the atmospheric, painterly effect he achieves. Many of his prints appeared in very small editions, which explains the rarity of the present etching. Diamantini's artistic signature is highly individual and easily recognisable. In all probability the artist dispensed with any preliminary drawings and etched his compositions straight onto the plate; the linework is correspondingly brisk and uninhibited with the emphasis more on tonal effect than abundant detail. The fascination of *Fortuna* derives from the spontaneity and impulsiveness of the linework and from its sketch-like character. This extremely rare little sheet radiates an almost timeless modernity. As is frequently the case in Diamantini's work, the iconography is somewhat enigmatic and indeterminate. Is the figure of Fortuna hovering in the clouds a harbinger of good fortune or rather a goddess of fate? The underlying restlessness of the image, the agitated pose of the goddess and her contorted facial expression make her seem more like a capricious determiner of human destinies.

A superb, contrasting and tonal impression with thread margins around the inky platemark. From the collections of Sir Joshua Reynolds (Lugt 2364) and Hans Freiherr von und zu Aufsess (Lugt 2749).



**10. GERARD
VAN HONTHORST**

(1590–1656, Utrecht)

Umkreis. *Eine musizierende Gesellschaft auf einem Balkon.* Federzeichnung in Braun, grau laviert, weiß gehöht auf hellbraunem Papier; Einfassungslinie in brauner Feder. 23,7 x 18,6 cm. Um 1610–1620.

Die Darstellung einer musizierenden Gesellschaft ist mit raschen, virtuosen Strichen notiert. Die Spontaneität des Duktus entspricht ganz der Verve, mit der die festlich gekleideten Männer musizieren. Die Laubbäume im Hintergrund und die südliche Architektur sind stark verkürzend, jedoch visuell sehr überzeugend wiedergegeben. Die wirkungsvollen, flüssig applizierten Lavierungen tragen das ihre dazu bei, ein Höchstmaß an Atmosphäre und bildnerischer Vitalität zu erzeugen.

Das schöne Blatt dürfte von der Hand eines nordischen Caravaggisten stammen und 1610–1620 entstanden sein. Thematisch erinnert die Zeichnung an vergleichbare Kompositionen Gerard van Honthorsts, der in diesem Zeitraum in Rom tätig war. Honthorsts Autorschaft erscheint letztlich jedoch wenig plausibel, vielmehr könnte es sich um die Arbeit eines anonymen Künstlers aus seinem Umkreis handeln.

**GERARD
VAN HONTHORST**

(1590–1656, Utrecht)

Circle of. *Musicians Playing on a Balcony.* Pen and brown ink, grey wash, white heightening on light brown paper; framing line in pen and brown ink. 23.7 x 18.6 cm. Circa 1610–1620.

This scene of musicians playing on a balcony has been executed with rapid, masterly strokes of the pen. The spontaneity of the drawing style is entirely in keeping with the verve demonstrated by the festively dressed players. The deciduous trees in the background and the southern architecture are greatly foreshortened but rendered convincingly nonetheless. The effective, flowing washes help to evoke a very intense atmosphere and great pictorial vividness.

This fine image is probably the work of an anonymous North European Caravaggist made between 1610 and 1620. As regards the subject matter, the drawing is reminiscent of comparable compositions by Gerard van Honthorst, who was active in Rome during this period. However, it is more likely that this charming sheet was done by an anonymous artist from his entourage.



II. JAN LIEVENS

(1607 Leiden – 1674 Amsterdam)

Landschaft mit badenden Nymphen. Öl auf Leinwand, doubliert. 56,5 x 58 cm. Um 1657–60. H. Schneider, R. Ekkart, *Jan Lievens: sein Leben und seine Werke*, Amsterdam 1973, S. 168, Nr. 334.

Die vorliegende stimmungsvolle und leuchtende Waldlandschaft, die vor einiger Zeit in einer Rheinischen Privatsammlung wiederentdeckt wurde, ist zweifellos identisch mit einem Gemälde von Jan Lievens aus dem Inventar der Witwe Gerrit Cloppenburgh von 1704. Jenes Verzeichnis wurde erstmals von Abraham Bredius 1915 in seinen Künstler-Inventaren veröffentlicht. Schneider und Ekkart listen in ihrem *Catalogue raisonné* das dort erwähnte Gemälde, dessen Verbleib bislang unbekannt war, unter der Nummer 334 als „Landschaft mit Nacktfiguren“. Das Auftauchen dieses Gemäldes stellt eine bedeutsame Wiederentdeckung dar und ergänzt unsere Kenntnis über das gemalte Œuvre des niederländischen Künstlers, der in seinen Leidener Anfangsjahren enge freundschaftliche Beziehungen zu seinem Malerkollegen Rembrandt unterhielt.

Waldlandschaften sind im Œuvre von Jan Lievens mit nur wenigen Werken vertreten. Insbesondere der Einfluss der flämischen Malerei macht sich anfangs in seiner Landschaftskunst bemerkbar. Lievens lebte 1635/43 in Antwerpen und Arbeiten von Adriaen Brouwer und Peter Paul Rubens dürften den Künstler in dieser Schaffensphase nachhaltig geprägt haben. Ein breiter, pastoser Farbauftrag, bei dem die dunkel gewählte Palette mit einer markanten Lichtregie wirkungsvoll kontrastiert, sowie ein subtiles Gespür für atmosphärische Wirkung sind kennzeichnend für die Landschaften aus dieser Periode. Bei der vorliegenden Landschaft aus der Spätzeit des Künstlers sind Einflüsse der venezianischen Malerei des *Cinquecento*, insbesondere des späten Tizians unübersehbar. Das Gemälde wirkt fast retrospektiv, so sehr ist das in einem freien und souveränen Duktus aufgetragene Kolorit mit seinen subtil abgestuften,

samtigen Grün- und Blautönen Tizian verpflichtet. Im Dämmerlicht des wundervollen Abendhimmels baden vorne einige Nymphen in einem Waldteich. Die lyrisch-pastorale Stimmung der geheimnisvollen Waldlandschaft und die freie, skizzenhafte Figurenauffassung gehen ebenfalls direkt auf das Vorbild des großen venezianischen Vorgängers zurück.

Im Spätwerk Lievens finden sich mehrere Vergleichsbeispiele zur vorliegenden Landschaft. Hingewiesen sei beispielsweise auf das Gemälde *Waldweg mit Spaziergänger* in der National Gallery of Scotland in Edinburgh (Schneider/Ekkart Nr. 302), sowie die *Waldlandschaft mit Hagar und dem Engel* im Musée des Beaux-Arts in Rouen (Schneider/Ekkart Nr. 377). Im Landschaftshintergrund des 1657 datierten Gemäldes *Christus und der Hauptmann von Kapernaum* finden sich ebenfalls vergleichbare Details in der Behandlung der Tannen. Die stilistische Nähe zu den genannten Landschaften spricht für eine Datierung in die Jahre zwischen 1657 und 1660. Aus dieser Zeit datiert auch eine kohärente Gruppe von Zeichnungen mit pastoralen Landschaften, die den vorgeschlagenen Entstehungszeitraum stützen (siehe Ausstellungskatalog *Jan Lievens. A Dutch master rediscovered*, bearb. Arthur K. Wheelock, National Gallery of Art, Washington 2008, Nrn. 126 ff, mit Abb.). Reine Landschaften stellen jedoch eine Ausnahme dar im malerischen Œuvre dieser Zeit. Lievens widmete sich in seinem Spätwerk vor allem Allegorien und antiken Historien, die unter anderem im Auftrag des holländischen Hofes in Den Haag und des preußischen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg entstanden sind. Zunehmend tat sich der Künstler in seinen späten Jahren auch als Bildnismaler hervor.

Dr. Lloyd DeWitt, Chief Curator of European Art, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia, hat die Autorschaft von Jan Lievens bestätigt. Er datiert das Werk in die späten 1650er Jahre.



II. JAN LIEVENS

(1607 Leiden – 1674 Amsterdam)

Landscape with Bathing Nymphs. Oil on canvas, relined. 56.5 x 58 cm. Circa 1657–60. H. Schneider, R. Ekkart, *Jan Lievens: sein Leben und seine Werke*, Amsterdam 1973, p. 168, no. 334.

This wonderfully luminous, atmospheric woodland landscape, rediscovered only recently in a private collection in the Rhineland, is undoubtedly identical with the painting by Jan Lievens listed in the 1704 inventory drawn up by Gerrit Cloppenburgh's widow. This inventory was published for the first time in 1915 by Abraham Bredius in his *Künstler-Inventare*. In their Catalogue raisonné Schneider and Ekkart list the painting referred to in the inventory, but whose whereabouts were previously unknown, as Number 334: "Landscape with Nudes". The re-emergence of this painting is a discovery of major import and supplements our knowledge of the painted oeuvre of this Dutch artist who, during his early years in Leiden, was on friendly terms with Rembrandt.

Woodland landscapes are few and far between in Jan Lievens' work. His landscape art reveals the inspiration, in particular, of Flemish painting. From 1635 to 1643 Lievens lived in Antwerp, where works by Adriaen Brouwer and Peter Paul Rubens exerted a profound influence on him at this stage of his career. Among the characteristic features of landscapes painted at this time are a broad, paste-like application of the paint, in which the palette of dark colours contrasts effectively with a distinctive handling of the light, as well as a keen sense of atmosphere. The present landscape, which dates to the artist's latter years, shows clear evidence of the influence of *Cinquecento* Venetian painters, especially the late Titian. The painting has an almost retrospective feel, given the clear debt to Titian that is manifest in the subtly graded, velvety green and blue tones which

are applied in a free and effortless manner. In the foreground, nymphs are bathing in a woodland pond in the twilight of a wonderful evening sky. The lyrical pastoral atmosphere of the secretive forest landscape and the free, roughly sketched treatment of the figures are also directly attributable to the influence of the artist's great Venetian predecessor.

Lievens' late work contains several examples that are similar to the present landscape, for instance the painting *Forest Path with Walker* in the National Gallery of Scotland in Edinburgh (Schneider/Ekkart no. 302) and the *Forest Landscape with Hagar and the Angel* in the Musée des Beaux-Arts in Rouen (Schneider/Ekkart no. 377). Comparable details in the treatment of the fir trees are also to be found in the landscape background of the painting *Christ and the Captain of Capernaum*, which dates to 1657. The stylistic closeness to the aforementioned landscapes would indicate that the present picture was painted between 1657 and 1660. A coherent group of drawings of pastoral landscapes also stems from this period, thereby endorsing the surmised date of their creation (see exhibition catalogue *Jan Lievens. A Dutch master rediscovered*, by Arthur K. Wheelock, National Gallery of Art, Washington 2008, nos. 126 ff, with figs.). Pure landscapes constitute an exception in the painted oeuvre of this period, however. In his late work Lievens concentrated mostly on allegories and ancient history paintings, some of which were commissioned by the Dutch court in The Hague and by Elector Friedrich Wilhelm of Brandenburg. Towards the end of his life Lievens also excelled as a portraitist.

Dr. Lloyd DeWitt, Chief Curator of European Art, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia, has confirmed that Jan Lievens is the author of this work, which he dates to the late 1650s.



12. GIUSEPPE MARIA MITELLI

(1634–1718, Bologna)

Genio. Laborem ocio, ocium labore variat. Radierung. 31,6 x 45,1 cm. 1691. Bertarelli 323; Varignana 404. Wasserzeichen: Fleur de lis.

Der Maler, Zeichner und Graphiker Giuseppe Maria Mitelli ging bei der Crème de la Crème der Bologneser Künstlerschaft in die Lehre. Zu seinen Lehrmeistern zählen keine Geringeren als Guercino, Francesco Albani und Simone Cantarini. Heute ist Mitelli vor allem durch seine radierten Sittenbilder und Karikaturen bekannt und er gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der moralisierenden Genregraphik des italienischen *Seicento*. Sein umfangreiches druckgraphisches Œuvre zeichnet sich durch Originalität der Erfindung und bissige Satire aus.

Der stete Wechsel von Arbeit und Müßiggang im Leben des Künstlers ist Thema dieses unterhaltsamen Blattes. In der Mitte der Komposition gewahrt man die Statue des Genio, die eine Schlange bändigt, das traditionelle Sinnbild von Verführung und Laster. Der Sockel trägt die Inschrift: LABOREM OCIO, OCIMUM / LABORE VARIAT. / I. M. MITELLUS (Müßiggang und Arbeit variieren sich gegenseitig). Auf der von einem Putto geschwenkten Fahne ist das Wappen der d'Este zu sehen. Zahlreiche weitere Putti zeigen die bevorzugten Freizeitaktivitäten Mitellis, etwa Jagd, Fisch- und Vogelfang, Ballspiele, Tanz und Musik. Der vielseitig interessierte Künstler beherrschte laut zeitgenössischen Quellen auch mehrere Musikinstrumente. In der linken unteren Ecke ist Mitellis Beschäftigung mit unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen, wie der Malerei, der Skulptur und der Zeichenkunst dargestellt. Die Rückenfigur des sitzenden Zeichners vorne ist als eine selbstironische Anspielung auf den Künstler zu deuten. Die Inschrift des Steines, auf dem er sitzt, lautet: DI TUTTO UN POCO MA DI TUTTO MALE“ („Von allem ein bisschen, aber alles schlecht“). Ein stehender Narr blickt indes auffordernd zum Betrachter und lädt uns zum Nachdenken ein. Die heiteren Einzelszenen, der Mitelli eigene ausdrucksstarke Radierstil und der autobiographische Bezug machen das Blatt zu einem beispielhaften Werk des Künstlers.

Ganz ausgezeichneter Druck mit breitem Rand. Leichte Alters- und Gebrauchsspuren, sonst sehr gut erhalten. Selten: Varignana waren lediglich drei Abzüge bekannt.

GIUSEPPE MARIA MITELLI

(1634–1718, Bologna)

Genio. Laborem ocio, ocium labore variat. Etching. 31.6 x 45.1 cm. 1691. Bertarelli 323; Varignana 404. Watermark: Fleur-de-lis.

The painter, draughtsman and printmaker, Giuseppe Maria Mitelli, was apprenticed to the cream of Bologna's artists, being taught by no less than Guercino, Francesco Albani and Simone Cantarini. Nowadays Mitelli is best known for his etched genre scenes and caricatures, being regarded as one of the foremost representatives of moralising genre printmaking in 17th century Italy. His substantial printed oeuvre is distinguished by the originality of his invention and his biting satire.

The theme of this entertaining print is the constant alternation between work and idleness in the life of an artist. At the centre of the composition stands the statue of Genio taming a snake, the traditional symbol of seduction and vice. The pedestal bears the inscription: LABOREM OCIO, OCIMUM / LABORE VARIAT. / I. M. MITELLUS (work alternates with idleness). The d'Este coat of arms can be seen on a flag being waved by a putto. Numerous other putti illustrate Mitelli's favourite pastimes, such as hunting, fishing, bird catching, ball games, dancing and music. According to contemporary sources the artist had a wide range of interests and could play several musical instruments. The bottom left-hand corner shows Mitelli's involvement in various artistic disciplines, such as painting, sculpture and drawing. The figure of the draughtsman sat with his back to the viewer can be seen as a self-deprecating reference to the artist. The inscription on the stone he is sitting on reads: DI TUTTO UN POCO MA DI TUTTO MALE“ (“A little bit of everything but all of it bad”). Meanwhile a masked jester in the centre foreground looks out at the viewer urging him to reflect on what he sees. The light-hearted individual scenes, Mitelli's expressive etching style and the autobiographical reference make this one of the artist's exemplary works.

A very fine impression with wide margins. Minor ageing and traces of handling, otherwise in excellent condition. Rare: Varignana knew of just three impressions.



13. FRANS SNYDERS

(1579–1657, Antwerpen)

Studienblatt mit Jagdhunden und einem Hahn. Feder in Braun über Graphit, braun laviert. 28,5 x 24 cm.

Der Tier- und Stillebenmaler Frans Snyders ging 1593 bei Pieter Brueghel d. J. in die Lehre, wurde jedoch in seiner weiteren künstlerischen Entwicklung weitaus mehr von dessen jüngerem Bruder Jan Brueghel beeinflusst. Snyders wurde 1602 Meister, reiste anschließend nach Italien und kehrte im Sommer 1609 endgültig in seine Geburtsstadt Antwerpen zurück. Zu einem eigenständigen, freieren Stil gelangte er durch den prägenden Einfluss des Pieter Paul Rubens, der den jungen Künstler zum Malen von Tieren, Früchten und Blumen auf seinen Gemälden heranzog und ihn von da als Werkstattmitarbeiter ständig beschäftigte.

Das vorliegende Studienblatt ist in seiner ungestümen Dynamik ein charakteristisches Beispiel für Snyders Zeichenkunst. Er muss unzählige dieser künstlerischen Fingerübungen geschaffen haben. Souverän, mit raschen, treffsicheren Strichen hat Snyders die Tiere in unterschiedlichsten Posen scheinbar mühelos eingefangen. Wie ein Wirbelwind rasen und tollern sie über das Blatt. Ein humoristisches Detail ist ein prächtiger Hahn, der auf dem Rücken einer fressenden Dogge stolziert. Verso sind in Graphit weitere Tierstudien schemenhaft angedeutet. Ein stilistisch überaus ähnliches Studienblatt wurde am 30. Januar 2013 bei Sotheby's New York verkauft (lot 297).

FRANS SNYDERS

(1579–1657, Antwerp)

Study Sheet with Hunting Dogs and a Cock. Pen and brown ink over graphite, brown wash. 28.5 x 24 cm.

The animal and still life painter, Frans Snyders, was apprenticed to Pieter Brueghel the Younger in 1593 but in his artistic development he was influenced to a much greater extent by Brueghel's younger brother Jan. Snyders was made a master in 1602, after which he travelled to Italy, returning to his native city of Antwerp for good in the summer of 1609. The freer, independent, style he acquired was due largely to the influence of Pieter Paul Rubens, who taught him to paint animals, fruits and flowers in his pictures and subsequently employed him in his studio.

The impetuosity demonstrated in the study sheet on offer here is characteristic of Snyder's draughtsmanship. The artist must have produced countless finger exercises of this kind. Using rapid and accurate strokes of the brush he has portrayed the animals in different poses with supreme confidence and apparently effortless ease. They race and frolic over the sheet like a veritable whirlwind. A nice touch of humour is provided by a magnificent cock strutting on the back of a dog eating. There are faint outlines of other animal studies in pencil on the verso. A study sheet very similar in style was sold at Sotheby's in New York on 30 January 2013 (lot 297).



14. CHRISTOPHE VEYRIER

(1637 Trets, Bouches-du-Rhône – 1689 Toulon)

Umkreis. *Zwei Mascheroni*. Kreidezeichnung. 29,9 x 20,3 cm. Wasserzeichen: Anker im Kreis mit aufgesetztem, vierzackigen Stern und Buchstaben PM.

Die sehr qualitätvolle und virtuose Zeichnung hat in der kunstwissenschaftlichen Literatur in der Vergangenheit zu unterschiedlichsten Meinungen geführt. Dargestellt sind zwei Mascheroni, die den Sockel des Neptunbrunnen in Bologna zieren, den Giambologna zwischen 1563 und 1566 ausführte. Die Zeichnung gehört zu einer größeren Gruppe von Dekorationsstudien in der gleichen Technik und in identischem Format, die nach dem Vorbesitzer die „Chaikin-Gruppe“ genannt wird und heute auf amerikanischen, englischen und deutschen Museums- und Privatbesitz verteilt ist. Die Zuschreibung dieses Konvoluts an Pierre Puget wurde zuerst von Anthony Blunt vorgeschlagen und auch Klaus Herding betrachtete die Zeichnungen in seiner 1970 veröffentlichten Monographie über Pierre Puget als autographe Arbeiten (*Pierre Puget. Das bildnerische Werk*, Berlin 1970, S. 34, Anm. 155, Abb. 4). In der in Kürze, posthum erscheinenden Neubearbeitung seiner Puget-Monographie nahm Herding jedoch Abstand von dieser Hypothese und brachte die vorliegende Zeichnung aus stilistischen Gründen in Verbindung mit dem Bildhauer Christophe Veyrier, dem Neffen und Schüler Pugets. Veyrier begleitete seinen Onkel 1661 nach Genua und hielt sich in den folgenden Jahren in Bologna, Florenz und Rom auf, bevor er in den 1670er Jahren nach Frankreich zurückkehrte. Es ist daher nicht auszuschließen, dass Veyrier mehrere Studien nach dem Neptunbrunnen vor Ort in Bologna ausgeführt hat. Hingegen scheint die ebenfalls von anderer Seite geäußerte Zuschreibung an den nahezu unbekannten Bologneser Ornamentisten Enrico Giovanni Haffner (1640–1702) nicht überzeugend, da die wenigen überlieferten Blätter von seiner Hand in qualitativer Hinsicht weit unterlegen sind.

Unser Blatt ist auf einem sehr fein strukturierten, dünnen, handgeschöpften Papier gezeichnet, wie dieses während des 17. Jahrhunderts in Italien gängig war, ein weiteres Indiz für die Entstehung der Zeichnung noch in diesem Jahrhundert. Ungeachtet der vielen noch ungelösten Fragen hinsichtlich der Autorschaft der Zeichnung handelt es sich um eine bemerkenswerte, mit großer künstlerischer Verve aufgeführte Studie.

CHRISTOPHE VEYRIER

(1637 Trets, Bouches-du-Rhône – 1689 Toulon)

Circle of. *Two Mascheroni*. Black chalk. 29.9 x 20.3 cm. Watermark: Anchor in a circle beneath a four-point star and the letters PM.

In the past art historians held very different views of this high-quality drawing which has been dashed off in brilliant fashion. It shows two Mascheroni which decorate the base of the Neptune fountain in Bologna that was executed by Giambologna between 1563 and 1566. The drawing belongs to a sizeable group of decorative studies involving the same technique and with an identical format which were named the “Chaikin Group” after the previous owner and are now in the hands of various American, English and German private owners and museums. The attribution of this group of drawings to Pierre Puget was initially proposed by Anthony Blunt. In his monograph on Puget published in 1970 Klaus Herding also regarded the drawings as autograph works by Puget (*Pierre Puget. Das bildnerische Werk*, Berlin 1970, p. 34, note 155, fig. 4). In the forthcoming, posthumous revised edition of his Puget monograph, however, Herding abandons this idea and adduces stylistic reasons for ascribing the present drawing to the sculptor Christophe Veyrier, Puget’s nephew and pupil. Veyrier accompanied his uncle to Genoa in 1661 and spent the following years in Bologna, Florence and Rome before returning to France in the 1670s. Therefore, the possibility cannot be excluded that Veyrier made several studies of the Neptune fountain while he was in Bologna. In contrast, the ascription of the work by others to the virtually unknown Bolognese ornamentist, Enrico Giovanni Haffner (1640–1702), does not seem convincing, since the quality of the few surviving sheets he produced is far inferior.

The present scene has been drawn on very finely structured, thin laid paper, as was customary in 17th century Italy, thus providing an added indication that the drawing was made at that time. The many unresolved questions concerning the authorship of the drawing notwithstanding, it is a remarkable study executed with great artistic panache.



15. PAULUS DE VOS

(um 1596 Hulst – 1678, Antwerpen)

zugeschrieben. *Ein Stilleben mit toten Vögeln, einer Tazza mit Weintrauben und einer Glaspase mit Blumen.* Federzeichnung in Braun, grau laviert. 15,1 x 18,3 cm.

Der flämische Tier- und Stillebenmaler Paulus de Vos war der Bruder des Cornelis de V. und wie dieser Zeit seines Lebens in Antwerpen tätig. Durch die Heirat seiner Schwester Marguerite wurde Paulus 1611 Schwager des angesehenen, älteren Kollegen Frans Snyders, dem er seitdem in persönlicher und künstlerischer Hinsicht eng verbunden blieb. 1620 trat de Vos als Meister in die Antwerpener Lukasgilde ein. Der Künstler tat sich in der Folgezeit häufig zu gemeinsamer Arbeit mit Rubens und Snyders zusammen, sein Sohn Pierre Paul wurde 1628 Patenkind Rubens'. Das malerische Œuvre des Paulus de Vos ist recht umfangreich, dies umso mehr als viele seiner Arbeiten in der Vergangenheit als Arbeiten des Frans Snyders angesehen wurden. Der jüngere Paulus war jedoch keineswegs ein bloßer Nachahmer Snyders', sondern entwickelte unter Rubens' Einfluss eine eigene, temperamentvolle Stilsprache, die sich vor allem in der Darstellung stark bewegter Jagdszenen und Tierkämpfe manifestiert.

Das vorliegende filigran behandelte Blatt gibt ein um 1613–14 entstandenes Stilleben des Frans Snyders wieder (Robels 112 II, Privatsammlung). Zweifellos haben wir es mit einer Zeichnung zu tun, die als Modell für den Werkstattgebrauch angefertigt wurde. Das kleine Blatt ist in einem behutsamen, sorgfältigen Duktus ausgeführt, der sich wesentlich von dem freien, energischen Federstrich Snyders' unterscheidet. Es fehlt der zündende Funke der *prima idea*. Der Künstler tastet sich bedächtig vor und gibt die einzelnen Elemente der Komposition sorgfältig und detailliert wieder. Einige Studienblätter von der gleichen Hand werden im Museum Plantin-Moretus in Antwerpen aufbewahrt (Inv. Nr. PK.OT.00134, 00138 und 00140). Galten diese Studien früher als Arbeiten von Frans Snyders, so scheint die Autorschaft Paulus de Vos' aus heutiger Sicht wahrscheinlicher.

PAULUS DE VOS

(circa 1596 Hulst – 1678, Antwerp)

attributed. *A Still Life with Dead Birds, a Tazza with Grapes and a Glass Vase with Flowers.* Pen and brown ink, grey wash. 15.1 x 18.3 cm.

The Flemish animal and still life painter, Paulus de Vos, was the brother of Cornelis de Vos, both of whom were active in Antwerp throughout their lives. The marriage of Paulus' sister Marguerite in 1611 made Paulus the brother-in-law of a well regarded older fellow artist, Frans Snyders, with whom he subsequently enjoyed a close personal and artistic friendship. De Vos became a master in the Antwerp Guild of St. Luke in 1620. In the years that followed he frequently collaborated with Rubens and Snyders, the former becoming godfather to his son Pierre Paul in 1628. Paulus de Vos left an extensive oeuvre of paintings, the size of which is greater than it occasionally appeared, given that many of his works were attributed in the past to Frans Snyders. The younger Paulus was far from being a mere imitator of Snyders, however. On the contrary, under Rubens' influence he developed a spirited stylistic idiom of his own which finds expression primarily in his portrayals of highly animated hunting scenes and animal fights.

The present exquisitely treated sheet reproduces a still life Frans Snyders made around 1613/14 (Robels 112 II, private collection). It is clearly a drawing made to be used as a model for studio purposes. The small sheet has been executed in a cautious, careful manner which is very different from Snyders' free and energetic penwork. What the drawing lacks is the spark of a *prima idea*. The artist inches his way forwards with great care and meticulous detail. A number of study sheets in the same hand are now in the Plantin-Moretus Museum in Antwerp (inv. nos. PK.OT.00134, 00138 and 00140). These studies used to be regarded as works by Frans Snyders, but it now seems more likely that the author was Paulus de Vos.



16. ANTHONIE WATERLOO

(1610 Lille – 1690 Utrecht)

Ein Landschafts-capriccio mit antiken Ruinen. Schwarze Kreide, in Leinöl getränkte Kohle, Pinsel in Grau, Einfassungslinie in schwarzer Feder. 29,8 x 39,8 cm. Wasserzeichen: Schellenkappe.

Das eindrucksvolle, großformatige Blatt besticht durch seine kontemplative Atmosphäre und durch seine subtile Lichtführung. Die pittoreske Szenerie ist völlig unbelebt und es gibt keine Anzeichen menschlicher Aktivität. Die antiken Überreste erinnern an eine ruhmreiche, ferne Vergangenheit und symbolisieren die Vergänglichkeit irdischen Treibens. Obwohl es keine dokumentarischen Hinweise dafür gibt, dass Waterloo tatsächlich eine Reise nach Italien unternommen hat, so legen verschiedene Zeichnungen von antiken Ruinen doch einen Aufenthalt im Süden nah. Man vergleiche beispielsweise die *Ansicht des Palastes von Septimius Severus* in Darmstadt (Ausstellungskatalog *Landschaftszeichnungen der Niederländer: 16. und 17. Jahrhundert. Aus der graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt 1992, Nr. 42) oder die *Ansicht der Thermen des Diokletian*, Rijksprentenkabinet Amsterdam (Inv. RP-T-1954-112). Möglicherweise wurde Waterloo jedoch auch durch Zeichnungen von rückkehrenden niederländischen Italianisanten angeregt.

Das fein und konzentriert durchgeführte Blatt ist in einem kraftvollen, flüssigen Duktus behandelt, der charakteristisch ist für den Künstler. Provenienz: Jacob de Vos Jacobz. (1803–1882) laut einer Notiz des letzten Besitzers; Sammlung Bremmer; Sammlung I. Q. van Regteren Altena (Lugt 4617). Ausstellungen: Amsterdam, Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, *Hoe Hollandse teekenaars Rome zagen 1500–1840, 1940* (ohne Katalog); Ausstellungskat. *In de ban van Italie: Tekeningen uit een Amsterdamse verzameling*, bearb. von I. Oud, M. Jonker und M. Schapellouman, Amsterdam Museum, Amsterdam 1995, Nr. 16.

ANTHONIE WATERLOO

(1610 Lille – 1690 Utrecht)

A Capriccio of Antique Ruins. Black chalk, charcoal soaked in linseed oil, grey wash, black framing lines. 29.8 x 39.8 cm. Watermark: Foolscape.

This impressive, monumental sheet by Anthonie Waterloo strikes by its serene, contemplative atmosphere and by its subtle distribution of light and shade. The picturesque scenery is fully deserted and there is no sign of any human activity whatsoever. The ancient ruins commemorate a glorious, distant past and thus symbolise the frailness of all human endeavour. Although there is no documentary evidence that the artist ever undertook a voyage to Italy, several drawings of Roman ruins like the present one, suggest a possible stay there. Compare for example *View of the Palace of Septimius Severus* in Darmstadt (Exhibit. Cat. *Landschaftszeichnungen der Niederländer: 16. und 17. Jahrhundert. Aus der graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt 1992, no. 42), or *View of the Baths of Diocletian*, Rijksprentenkabinet Amsterdam (inv. RP-T-1954-112). However, Waterloo could also have been inspired by the works of Dutch fellow artists returning from study trips to Italy.

The highly finished sheet is executed in the vigorous and fluid drawing style so typical for the artist. Provenance: Jacob de Vos Jacobz. (according to an inscription in the collection files of the last owner); with Bremmer, Amsterdam; from whom purchased by I. Q. van Regteren Altena (Lugt 4617). Exhibited: Amsterdam, Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, *Hoe Hollandse teekenaars Rome zagen 1500–1840, 1940* (no catalogue published); Exhibit. cat. *In de ban van Italie: Tekeningen uit een Amsterdamse verzameling*, by I. Oud, M. Jonker and M. Schapellouman, Amsterdam Museum, Amsterdam 1995, no. 16.





17. CRISTOFORO DALL'ACQUA

(1734–1787, Vicenza)

Vier allegorische und satirische Darstellungen auf den Lauf der Welt: Mundi vetus, recens hinc posterum universale systema; Asylum morale; Satyra Vestalis; Vita mundi et oeconomia. 4 Radierungen und Grabstichel. Je ca. 70 x 48 cm. 1772–76. Meyer Allgemeines Künstler-Lexikon I, 33–36.

Der aus Vicenza stammende Cristoforo Dall'Acqua gilt als der bedeutendste Vicentiner Kupferstecher des 18. Jahrhunderts. Ab 1757 ist seine Zusammenarbeit mit dem einflussreichen Kupferstichverlag der Remondini in Bassano dokumentiert, anschließend war Dall'Acqua in Venedig für den berühmten Verlag des Joseph Wagner tätig. Der vorliegende seltene, allegorische Zyklus ist zweifellos Dall'Acquas *chef d'œuvre*. Die Folge ist unter dem Titel *Tabula Riveriana* bekannt. Es handelt sich um vier Reproduktionsstiche im Folioformat nach Gemälden des Veroneser Malers Felice Boscarati (1721–1807), die letzterer 1773 für den dort ansässigen freimaurerischen Gelehrten und Mediziner Lazzaro Riviera ausgeführt hat. Boscaratis gemaltes Ensemble diente dem Zweck, Rivieras weltanschauliche und pädagogische Theorien in Bildform zu visualisieren. Um die einzelnen Details seines hochkomplexen Bildprogramms einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, veröffentlichte Riviera 1773 eine erläuternde Broschüre mit dem Titel *La educazione virile*; Dall'Acquas Reproduktionsstiche dienten als Illustrationen zu diesem kleinen philosophischen Traktat.

Die dekorative und faszinierende Folge besticht durch ihre außerordentliche, gelehrsame und idiosynkratische Ikonografie, die der Ordnung des Universums gewidmet ist. Ohne Übertreibung kann man behaupten, dass es sich um einen wahren Leckerbissen für Ikonologen handelt. Das ungewöhnlich vielschichtige ikonographische Programm verbindet Elemente der Freimaurersym-

bolik mit teilweise okkulten und sehr originellen Bildinhalten. Eine ausführliche ikonographische Analyse würde den begrenzten Rahmen dieses Katalogs sprengen, jedoch seien einzelne Aspekte hier kurz umrissen. Auffallend ist die völlige Abwesenheit christlicher Konnotationen, ein zutiefst profaner, aufklärerischer Geist kennzeichnet die einzelnen Darstellungen, die den Gesetzen des Universums gewidmet sind. Auf dem Titelblatt trägt der „homo rusticus“ die Weltkugel, die wiederum eine Schaukel stützt, auf der der Kriegsgott Mars und Gany-med als Personifizierung der Vanitas balancieren. Der Windgott Boreas versucht indes die Fackel auszublasen, die von Hymen, dem Gott der Ehen gehalten wird. Rechts vorne ist Lazzaro Riviera, der Auftraggeber und *auctor intellectualis* des enzyklopädisch-moralistischen Bildprogramms in ganzer Gestalt porträtiert. Auf dem zweiten Blatt entschwebt eine diaphane, weibliche allegorische Gestalt, die wohl als Personifizierung der Imagination zu deuten ist, den versammelten Menschengruppen, während Heraklit weint und Demokrit dem Geschehen lächelnd zuschaut. Die Philosophie ist durch einen sitzenden, vornehm gekleideten jungen Mann repräsentiert, der entspannt und in aller Beschaulichkeit eine Pfeife raucht. Das dritte Sittenbild *Satyra Vestalis* warnt vor den Gefahren der Hypokrisie, während sich der römische Komödiendichter Plautus angewidert von dem bizarren Geschehen abwendet. Das Schlussblatt der Folge widmet sich schließlich der Utopie einer harmonischen Weltordnung, die von Aristoteles überwacht wird.

Siehe Xenia Riemann, *Ein rätselhafter Allegoriezyklus Felice Boscaratis nach einem Bildprogramm von Lazzaro Riviera: Enzyklopädismus, Aufklärung und Freimaurertum im im Verona des 18. Jahrhunderts*, Weimar 2002. Ausgezeichnete, harmonische Abzüge von homogener Druckqualität, mit dem vollen Rand. Geringfügige Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.



Filii Baccanti. Veronensis pinxit. Joseph Raffetti delinavit.

Christophorus de Apud Vindobonam Joseph Veronensis fecit.

Asylum Morale.

Turbos sæculi ridet Democritus, deflet Heraclitus, tranquille exhalat munita Philosophia.
 Phantasma, e cuius alato capite germinant affectus animi symbolice (&) expressi, exhibet fœna Imaginatiois Cymbalo beatifica Flagello carnis, sibi fungit significat mentalem
 experientiam, unde humana plerique in Forum et Amphitheatrum exsiliunt, sedex depurata continet. Spicæ victum referunt congruum et proprium. De Gladio, capis, virgula ratio defendendi, pus
 intelligit. Fuit conclusionem pandit. Favonius penna rectrix designat superbiam. Salus Victorias, fœmina, vincit, virtutis loco Virtutis fœmina, pueri, Ancora spem, Mœnium Divitias et Luxum.
 Tabula Riveriana Secunda Longitudinis, Pedum, duorum, Pollicum, quatuor, Latitudinis, Pedum, octo, habet. Altra, ponit Inventorem.

17. CRISTOFORO DALL'ACQUA

(1734–1787, Vicenza)

Four Allegorical and Satirical Images of the Way of the World: Mundi vetus, recens hinc posterum universale systema; Asylum morale; Satyra Vestalis; Vita mundi et oeconomia. Four etchings and burin. Each approx. 70 x 48 cm. 1772–76. Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon I, 33–36.

Cristoforo Dall'Acqua from Vicenza is considered the city's principal 18th century engraver. There is documentary evidence that he cooperated with the Remondinis, influential publishers of engravings from Bassano, as of 1757 and subsequently worked for Joseph Wagner's renowned publishing house in Venice. The rare series of allegories on offer here is without doubt Dall'Acqua's masterpiece. Known as the *Tabula Riveriana*, it comprises four folio-format reproductive engravings after paintings by the Veronese artist, Felice Boscarati (1721–1807), which the latter made in 1773 for Lazzaro Riviera, a freemason, scholar and doctor resident in Verona. Boscarati's ensemble of paintings is designed to give visual expression to Riviera's philosophical and pedagogical theories. To enable the public at large to appreciate the individual details of his highly complex pictorial programme Riviera published an explanatory brochure in 1773 entitled *La educazione virile*, a little philosophical treatise illustrated by Dall'Acqua's reproductive engravings.

The outstanding feature of this elaborate and intriguing series is its extraordinarily learned and idiosyncratic iconography, which is devoted to the order of the universe. It is no exaggeration to assert that it is a real treat for iconologists. The unusually intricate iconographic programme combines elements of Masonic symbolism with highly original and occasionally

occult imagery. A detailed analysis would exceed the limited scope of this catalogue, so we must content ourselves with a brief look at a few aspects of the extremely unconventional iconography. What is immediately striking is the complete lack of any Christian connotations; the individual scenes illustrating the laws of the universe are imbued with a markedly profane, educational spirit. On the title page *homo rusticus* bears the globe, which in turn supports a see-saw on which are balanced Mars, the god of war, and Ganymede as the personification of vanitas. Boreas, the god of the wind, attempts to blow out the torch held aloft by Hymen, the god of marriage. Portrayed in full length in the right foreground is Lazzaro Riviera, the commissioner and *auctor intellectualis* of the encyclopaedic and moralistic pictorial programme. In the second image a diaphanous, female allegorical figure, presumably the personification of imagination, floats away from the crowds who have gathered, while Heraclitus weeps and Democritus follows the events with a smile on his lips. Philosophy is represented by an elegantly clad young man sat in relaxed pose smoking a pipe with an attitude of complete equanimity. The third genre picture *Satyra Vestalis* warns of the dangers of hypocrisy, while the Roman playwright Plautus turns away in disgust from the bizarre goings-on. The final image in the series is devoted to the utopia of a harmonious world order supervised by Aristotle.

See Xenia Riemann, *Ein rätselhafter Allegoriezyklus Felice Boscaratis nach einem Bildprogramm von Lazzaro Riviera: Enzyklopädis-mus, Aufklärung und Freimaurertum im Verona des 18. Jabrbunderts*, Weimar 2002. Very fine, harmonious impressions of consistent printing quality, with the full margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.



Fides Reflorat, Cererisq; Proci. *Scipio, Belli delinens.*

Christophorus ab Episc. Pontinus, Jussu, Anno 1778.

Satyra Vestalis

Nefaria, Pietatem simulans, ingenium graphice prodat in Torno: jaculata Caelum in Iras figit implicitam sagittas perasitum Ternum: pendula hinc, circumplexa Orbis axem, maxillis et Jecuribus et Agnus praeputium, brachia devinct, ubera emaciat resupina. Fama: huius concubitu, Fornatrix per Ternum trahit, retrahentem Jm, Serpentine trifida, Scalpro recogitantem Orbem, specie emendantis doglubit. Virtuti detrahit, Clas sibi assumendas. Exsecratur Plautus.

Tabula Riveriana Tertia, Longitudinis Pedum decem, Pollicum, quatuor, Latitudinis Pedum octo, uncias Novae, pons, Inventum.

18. PAOLO ANTONIO ALBONI

(1665–1730, Bologna)

Waldlandschaft mit einem an einen Baum genagelten Jäger. Federzeichnung in Braun. 29,5 x 20 cm. Unten rechts auf einer Tafel bezeichnet: „PENA LA VITA CHI MOVE NULLA“.

Der Landschaftsmaler Paolo Antonio Alboni war in seiner Heimatstadt Bologna, in Rom, Neapel und Faenza tätig und hielt sich ab 1710 für einige Jahre in Wien auf. Der Überlieferung nach bewies Alboni größte Virtuosität in der Nachahmung der flämischen und deutschen Landschaftsmalerei seiner Epoche. Ferner wird berichtet, dass der Künstler nach einem 1722 erlittenen Schlaganfall nur noch mit der linken Hand zeichnete.

Drei Federzeichnungen Albonis, die stilistisch eng mit dem vorliegenden Blatt übereinstimmen und Waldlandschaften mit oder ohne Figurenstaffage in Hochformat zeigen, werden in der Albertina, Wien (Inv. Nr. 13190) und im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Inv. Nrn. 545–546) aufbewahrt. Allen diesen Zeichnungen gemein ist eine sehr feinteilige und subtile Feder-technik, die ein besonderes Interesse des Landschafters am Wuchs der malerischen, vielfach verästelten Bäume und eine Vorliebe für bizarr gebildete Baumstümpfe zeigt. Keines dieser Blätter weist allerdings eine so idiosynkratische und rätselhafte Ikonographie auf wie das vorliegende Blatt. Ein Jäger mit umgehängter Flinte und Wasserflasche ist mit Händen und Füßen an einen Baum genagelt und hängt hilflos und ohne Aussicht auf Hilfe in dieser jämmerlichen Position. Auf der unten an den Baum gelehnten Tafel liest man das Motto „*Pena la vita chi muove nulla*“ (Für den Faulen ist das Leben ein Leid), doch bleibt der Zusammenhang zwischen Sprichwort und Opfer unklar. Alt auf ein Albumblatt montiert, dort in brauner Feder die Sammlerparaphe „Paolo Alboni Bolognese“. Zeichnungen von Alboni sind von großer Seltenheit.

PAOLO ANTONIO ALBONI

(1665–1730, Bologna)

Forest Landscape with a Hunter Nailed to a Tree. Pen and brown ink. 29.5 x 20 cm. “PENA LA VITA CHI MOVE NULLA” inscribed on a tablet at the bottom right.

In 1710 Paolo Antonio Alboni, a landscape painter active in his native Bologna as well as in Rome, Naples and Faenza, went to Vienna, where he stayed for a number of years. Tradition has it that Alboni was brilliant at imitating Flemish and German landscape painters of the time. He is also said to have suffered a stroke in 1722, which meant that he could subsequently only draw with his left hand.

Three pen-and-ink drawings by Alboni, which closely match the style of the present sheet and depict forest landscapes in upright format both with and without staffage figures, are now in the Albertina in Vienna (inv. no. 13190) and the Kupferstich-Kabinett of the Staatliche Kunstsammlungen Dresden (inv. nos. 545–546). Common to all these drawings is penwork of great subtlety and intricacy, which illustrates the landscapist's keen interest in the growth of picturesque, often highly ramified trees and his predilection for bizarrely shaped tree stumps. However, none of these stylistically similar works has an idiosyncratic and enigmatic iconography on a par with that of the present sheet. A hunter with a shotgun and a water bottle dangling from his shoulder has been nailed to a tree by his hands and feet and hangs there helplessly with no one in sight to help him out of his predicament. The motto *Pena la vita chi muove nulla* (Life is misery for the lazy) inscribed on the tablet at the foot of the tree appears to have little to do with the proverb or the hunter. Mounted on an old album sheet which bears the inscription „Paolo Alboni Bolognese“. Drawings by Alboni are exceedingly rare.



19. JAMES BARRY

(1741 Cork – 1806 London)

Reserved Knowledge. Radierung und Kupferstich.
72,7 x 47,5 cm. 1795. Pressly 29 II (von III).

Mit seinen ersten Historiengemälden erregte der junge James Barry die Aufmerksamkeit des irisch-britischen Schriftstellers und Staatsphilosophen Edmund Burke, der ihn 1764 nach London einlud. Dort macht er den debütierenden Künstler mit Joshua Reynolds und Gilbert Stuart bekannt und ermöglichte ihm einen mehrjährigen Studienaufenthalt in Rom. Nach seiner Rückkehr nach London stellte Barry 1771 und 1772 zwei Gemälde biblischen und mythologischen Inhalts in der *Royal Academy* aus, die jedoch vorwiegend auf Ablehnung stießen. Obwohl der Künstler infolge der mangelnden Anerkennung seiner Werke längere Zeit ohne Aufträge blieb, wurde er 1773 als Mitglied in die Akademie aufgenommen. Im Jahre 1775 veröffentlichte er eine Denkschrift „über die wirklichen und eingebildeten Hindernisse des Fortschreitens der Künste in England“, einen provokanten Aufsatz, der sich in erster Linie gegen die klassizistische Kunsttheorie Winckelmanns richtete.

Barry blieb Zeit seines Lebens ein exzentrischer und visionärer Künstler. Seine Historiengemälde zeichnen sich durch die absolute Originalität und Extravaganz ihrer Ikonographie aus und sind von einer eigenwilligen, düsteren Poesie erfüllt, welche die Bestrebungen der Romantik vorwegnimmt. Barry blieb ein Einzelgänger in seiner Epoche und verbrachte die letzten Jahre seines Lebens in dürftigen Verhältnissen und völliger Abgeschiedenheit.

Die vorliegende sehr seltene, großformatige Radierung *Reserved Knowledge* steht in der Tradition von Barrys Monumentalgemälden mit dem kryptischen Titel *Elysium and Tartarus or the*

State of Final Retribution (Pressly 27), das er 1783 für die Royal Society of Arts schuf. Es handelt sich um eine malerische Huldigung berühmter Persönlichkeiten seiner Zeit, deren Kompositionsschema auf Raphaels Fresken in der *Stanza della Segnatura* zurückgeht. Unsere Darstellung hingegen zeigt einen Erzengel, der die Wissenschaftler und Astronomen Newton, Galileo, Kopernikus und Francis Bacon in die Geheimnisse des Sonnensystems einweihet. Im Vordergrund hat sich ein weiteres illustres Kollegium von Philosophen und Naturwissenschaftlern versammelt. Von links nach rechts sieht man die Philosophen Thales und René Descartes, den Mathematiker Archimedes, sowie den weniger bekannten mittelalterlichen Theologen Robert Grosseteste und den Franziskanermönch und Naturphilosophen Roger Bacon, einen der ersten Verfechter empirischer Methoden. Auf subtile Weise interagieren die unterschiedlichen Protagonisten miteinander. Descartes hält einen Zirkel in seiner rechten Hand und deutet auf ein aufgeschlagenes Buch. Es handelt sich um einen wissenschaftlichen Diskurs, an dem auch Thales und Archimedes beteiligt sind. Die befreundeten Gelehrten Robert Grosseteste und Roger Bacon sind in einen philosophischen Dialog vertieft. Bacon schlägt hierbei seine bedeutendste Schrift *Opus maius* auf.

Das sehr originelle Bildprogramm zeugt von der Belesenheit und dem hohen Bildungsgrad des streitbaren Einzelgängers Barry. Prachtvoller, gegensatzreicher und scharfer Druck mit dem vollen Rand. Leichte Altersspuren, unauffällige geglättete Mittelfalte, sonst vorzüglich erhalten.



*This Group Exhibiting the Future Envyment of Reserved Knowledge where an Archangel is explaining a Solar System to the admiring Newton, Galileo, Copernicus & Bacon is taken from the Picture of the State of Final -
 Retribution with the most Respectful Affectionate Regard & Dedicated to the Society for the Encouragement of Arts Manufactures & Commerce by James Barry R.A. Professor of Painting to the Royal Academy
 Paint. Engr. Publ. May 1. 1795 by J.B.*



19. JAMES BARRY

(1741 Cork – 1806 London)

Reserved Knowledge. Etching and engraving. 72.7 x 47.5 cm. 1795. Pressly 29 II (of III).

The first historical paintings the young James Barry made attracted the attention of the Irish-British writer and statesman, Edmund Burke. In 1764, Burke invited the up-and-coming artist to London, where he introduced him to Joshua Reynolds and Gilbert Stuart and subsequently enabled him to study for several years in Rome. Following his return to London, Barry exhibited two paintings on biblical and mythological themes in the Royal Academy in 1771 and 1772, the response to which was largely negative. Although this lack of artistic recognition meant that no commissions came his way for quite some time, he was nonetheless admitted to the Academy in 1773. In 1775, he published *An Inquiry Into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*, a provocative essay directed primarily against Winckelmann's classical theory of art.

Barry remained an eccentric and visionary artist throughout his life. His historical paintings are distinguished by their absolute originality and extravagant iconography and suffused with an unconventional, sombre poetry which anticipated the aspirations of the Romantics. Barry was at odds with his time, spending his last years in straitened circumstances and complete solitude.

The present very rare, large-format etching *Reserved Knowledge* echoes Barry's monumental painting with the cryptic title

Elysium and Tartarus or the State of Final Retribution (Pressly 27) which he produced in 1783 for the Royal Society of Arts. An artistic tribute to prominent personages of his time, its composition draws on Raphael's frescoes in the *Stanza della Segnatura*. The work on offer here, by contrast, shows an archangel initiating the scientists and astronomers, Newton, Galileo, Copernicus and Francis Bacon, into the secrets of the solar system. Another illustrious group of philosophers and scientists is gathered in the foreground. From left to right they are the philosophers, Thales of Miletus and René Descartes, the mathematician Archimedes, the less well-known mediaeval theologian, Robert Grosseteste, and the Franciscan monk and natural philosopher, Roger Bacon, who was one of the first to advocate the use of empirical methods. The interaction between the various protagonists has been carefully arranged. Descartes holds a pair of compasses in his right hand while his left hand rests on an open book. This is a pointer to a scientific discourse in which the pensive Thales and Archimedes are also involved. A philosophical dialogue is similarly under way between the befriended scholars, Robert Grosseteste and Roger Bacon, who is about to open his principal work *Opus Majus*.

Barry may have been a querulous recluse but as an artist he was very erudite and extremely well read, as is evidenced by the highly original pictorial programme of this work. A superb, contrasting and crisp impression with the full margins. Minor ageing, unobtrusive smoothed central fold, otherwise in excellent condition.

20. EDMÉ BOUCHARDON

(1698 Chaumont – 1762 Paris)

nach. *Nouveau Livre d'Enfants*. Sechs Radierungen von Pierre Aveline. Je ca. 39 x 27 cm. Um 1742. Inventaire du Fonds Français 40–45; Ausstellungskatalog *Edmé Bouchardon (1698–1762): une idée du beau*, hrsg. von Anne-Lise Desmas, Édouard Kopp u.a., Paris 2016, S. 260. Wasserzeichen: Schriftzug.

Edmé Bouchardon gilt heute als einer der vielseitigsten und kreativsten französischen Künstler des 18. Jahrhunderts und vor allem als bedeutender Wegbereiter des Neoklassizismus. Ausgebildet beim Bildhauer Guillaume Coustou d. J. gewann Bouchardon im Jahr 1722 den begehrten *Prix de Rome* und verbrachte die folgenden zehn Jahre in der Ewigen Stadt, wo er sich hauptsächlich der Anfertigung von Porträtbüsten und Marmorrepliken antiker Statuen widmete. Zurück in Paris wurde er Mitglied der *Académie royale* und zudem zum Hofbildhauer Ludwigs XV. ernannt. Neben seiner Tätigkeit als Bildhauer war Bouchardon auch ein brillanter Zeichner, der Entwürfe für diverse Arten von Kunstwerken lieferte, darunter Medaillen, Grabmäler sowie Druckgraphiken.

Die sechs anmutigen Kinderdarstellungen des *Nouveau Livre d'Enfants* stammen von der Hand des Pariser Kupferstechers und Radierers Pierre Aveline (1702–1760) und gehen zurück auf gleichzeitige Rötzelzeichnungen Bouchardons. Ende der 1730er Jahre schuf Bouchardon die Zeichnungen als Vorlagen für einen Teil seines heute bekanntesten Meisterwerks – die zwischen 1739 und 1745 erbaute *Fontaine des Quatre-Saisons* in der Pariser Rue de Grenelle. Der monumentale Brunnen ist der größte und prächtigste der dreißig öffentlichen Brunnen, die die Stadtverwaltung im 18. Jahrhundert als Trinkwasserversorgung für die Pariser Bevölkerung erbauen ließ und steht in seiner künstlerischen Ausführung zudem repräsentativ für den Übergang vom Rokoko zum Neoklassizismus. Bouchardon orientierte sich in seinen Entwürfen für den Brunnen an römischen Vorbildern. Seine Fassade ist mit kunstvollen Säulen und Pilastern, Nischen und Portalen gestaltet und wird von den Statuen der vier Jahreszeiten geschmückt. Unterhalb dieser Statuen befinden sich jene vier Jahreszeitenreliefs, für die Bouchardon seine Rötzelzeichnungen entwarf. Die von Aveline meisterlich übersetzten Radierungen zeigen pro Blatt je zwei Darstellungen von Genien in unterschiedlichen Positionen und mit verschiedenen Attributen wie Trauben, Sicheln und Blumenkränzen, die jeweils auf die dargestellten Jahreszeiten anspielen.

Die hier vollständig vorliegende Folge wurde von Gabriel Huquier verlegt und in der Dezemberausgabe des Jahres 1742 im *Mercure de France* angekündigt. Prachtvolle, gegensatzreiche und differenzierte Drucke mit Rand um die deutlich zeichnende Facette. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.

EDMÉ BOUCHARDON

(1698 Chaumont – 1762 Paris)

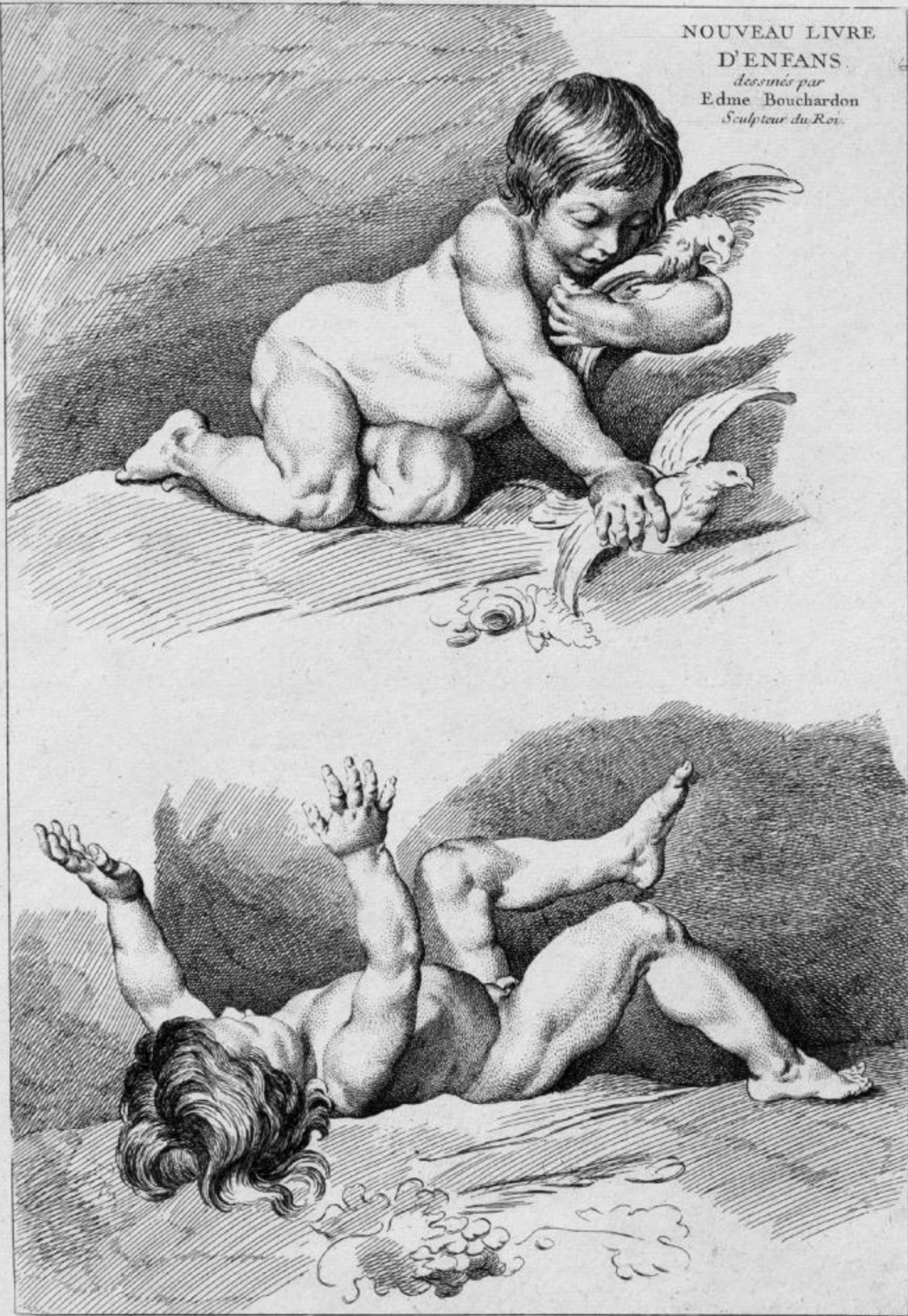
after. *Nouveau Livre d'Enfants*. Six etchings by Pierre Aveline. Each approx. 39 x 27 cm. Circa 1742. Inventaire du Fonds Français 40–45; exhibition catalogue *Edmé Bouchardon (1698–1762): une idée du beau*, edited by Anne-Lise Desmas, Édouard Kopp et al., Paris 2016, p. 260. Watermark: Letters.

Edmé Bouchardon is now regarded as one of the most creative and versatile 18th century French artists and above all as an outstanding forerunner of Neoclassicism. Trained by the sculptor, Guillaume Coustou the Younger, Bouchardon was awarded the coveted *Prix de Rome* in 1722 and spent the next ten years in the Eternal City, where he devoted most of his time to producing portrait busts and marble replicas of ancient statues. Having returned to Paris, he was made a member of the *Académie royale* and was also appointed court sculptor to Louis XV. In addition to his activities as a sculptor Bouchardon was a brilliant draughtsman who supplied designs for various kinds of artworks, including medals, gravestones and prints.

The six delightful depictions of children in the *Nouveau Livre d'Enfants* made by the Parisian etcher and engraver, Pierre Aveline (1702–1760), are based on equilateral red chalk drawings by Edmé Bouchardon. The artist made the drawings in the late 1730s as designs for a part of what is now his best-known masterpiece – the *Fontaine des Quatre-Saisons* erected in the Rue de Grenelle in Paris between 1739 and 1745. The monumental fountain is one of the largest and most splendid of the thirty public fountains the city authorities had built in the 18th century to provide drinking water for Parisians. Its artistic execution marks the transition from Rococo to Neoclassicism. Bouchardon based his designs for the fountains on Roman models. Its façade consists of elaborate columns and pilasters, niches and portals and is decorated with the statues of the four seasons. Beneath these statues are the four seasonal reliefs for which Bouchardon made his red chalk drawings. Each of the etchings, which Aveline has transposed in masterly fashion, has two depictions of geniuses in different positions and features different attributes such as grapes, scythes and flower wreaths as references to the different seasons portrayed.

The complete series on offer here was published by Gabriel Huquier and announced in the December 1742 edition of *Mercure de France*. Superb, contrasting and differentiated impressions with margins around the distinct platemark. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

NOUVEAU LIVRE
D'ENFANS.
dessinés par
Edme Bouchardon
Sculpteur du Roi.



Paris chez Huguenot, rue St. Jacques au coin de la rue des Mathurins. A.P.D.R.

Benard del.



21. COMTE DE CAYLUS ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE TUBIÈRES

(1692–1765, Paris)

und Étienne Fessard. *Odyseus beschwört den Geist des Teiresias*. Radierung und Kupferstich nach Edme Bouchardon. 26,9 x 58,5 cm. Um 1738. Inventaire du Fonds Français 52 (Caylus), 25 (Fessard); Ausstellungskatalog *Edme Bouchardon (1698–1762): une idée du beau*, hrsg. von Anne-Lise Desmas, Édouard Kopp u.a., Paris 2016, Nr. 179. Wasserzeichen: Schriftzug.

Die mit großer dramatischer Intensität inszenierte Darstellung des Odysseus, der den Geist des Propheten Teiresias beschwört, fand bereits kurz nach ihrer Veröffentlichung große Aufmerksamkeit und gilt als eine der berühmtesten graphischen Kompositionen, die nach einem Entwurf des Bildhauers und Zeichners Edme Bouchardon geschaffen wurden. Das von Caylus radierte, seltene Blatt gibt in gleicher Größe eine heute verlorene Rötelseichnung Bouchardons wieder, von der sich ein Contre-épreuve im Pariser Louvre erhalten hat (Inv. Nr. 24306).

Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus war Antiquar, Schriftsteller, Sammler und Radierer und seit 1731 als *amateur* Mitglied der *Académie royale de Peinture et de Sculpture*.

Die Adresse erwähnt, dass die Radierung durch den Pariser Kupferstecher und Verleger Étienne Fessard (1714–1777, Paris) mit dem Grabstichel überarbeitet und herausgegeben wurde. Die hochdramatische Szene illustriert den Moment der Ankunft des Odysseus und seiner Gefährten am Eingang zur Unterwelt, an dem der Held mithilfe eines Tieropfers den Geist des verstorbenen Propheten Teiresias anrufen will, um diesen über den weiteren Verlauf seiner Reise zu befragen. In seiner intelligent inszenierten, spannungsreichen Komposition kombiniert Bouchardon mehrere Elemente der Episode zu einem imposanten Gesamtbild. Während rechts die Gefährten das Tieropfer vollziehen, muss Odysseus im Zentrum der Darstellung mit seinem Schwert die Schar der ankommenden Geister abwehren, die allesamt zuerst vom Opferblut trinken wollen – ein Privileg, das allein dem alten Seher vorbehalten ist.

Die Veröffentlichung dieses höchst kunstvoll ins Medium der Druckgraphik übersetzten Blattes wurde in der Maiausgabe des *Mercur de France* im Jahre 1738 angekündigt. Ganz ausgezeichneter, differenzierter Druck mit Rand. Minimale Altersspuren, sonst vollkommenes Exemplar.



COMTE DE CAYLUS ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE TUBIÈRES

(1692–1765, Paris)

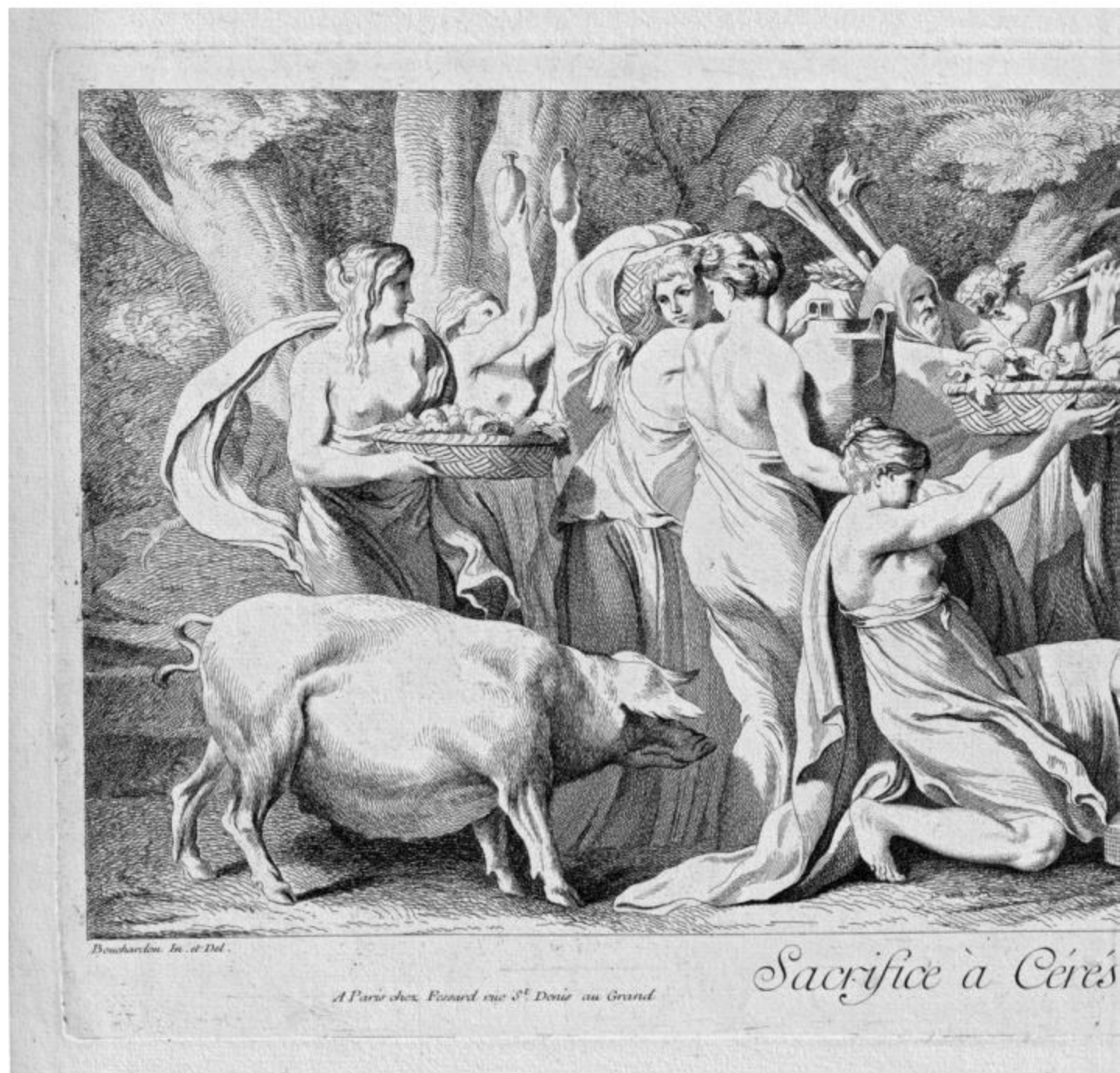
and Étienne Fessard. *Ulysses Invokes the Spirit of Tiresias*. Etching and engraving after Edme Bouchardon, on two connected sheets. 26.9 x 58.5 cm. Circa 1738. Inventaire du Fonds Français 52 (Caylus), 25 (Fessard); exhibition catalogue *Edme Bouchardon (1698–1762): une idée du beau*, edited by Anne-Lise Desmas, Édouard Kopp et al., Paris 2016, no. 179. Watermark: Letters.

The depiction of Odysseus invoking the spirit of the prophet Tiresias, which has been rendered with great dramatic intensity, attracted considerable attention shortly after its publication. It is regarded as one of the most famous graphical compositions made after a design by the sculptor and draughtsman, Edme Bouchardon. This rare print etched by Caylus reproduces a red chalk drawing of the same size by Bouchardon which is now lost, although a contre-épreuve has been preserved in the Louvre in Paris (inv. no. 24306).

Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus was an antiquarian bookseller, writer, collector and etcher who in 1731 was accorded the status of an *amateur* member of the *Académie*

Royale de Peinture et de Sculpture. The address states that the etching was reworked with a burin and issued by the Parisian engraver and publisher, Étienne Fessard (1714–1777, Paris). The highly dramatic scene illustrates the moment when Ulysses and his companions arrive at the entrance to the underworld, where the hero wishes to invoke the spirit of the deceased seer Tiresias with the help of an animal sacrifice so that he can ask the prophet how his journey is to proceed. In his intelligently arranged, very tense composition Bouchardon has combined several elements from the episode to produce an impressive overall picture. While his companions carry out the animal sacrifice on the right, Ulysses in the centre of the picture has to wield his sword to ward off the arriving groups of spirits, all of whom wish to drink the sacrificial blood. This privilege is reserved for the old seer, however.

The publication of this sheet, which has been transposed to the printmaking medium with great artistry, was announced in the May 1738 edition of *Mercure de France*. A very fine, differentiated impression with margins. Minor ageing and traces of handling, otherwise in excellent condition.



22. COMTE DE CAYLUS ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE TUBIÈRES

und Étienne Fessard. *Sacrifice à Cérés*. Radierung und Kupferstich nach Edme Bouchardon. 27,3 x 58,8 cm. Um 1738. Inventaire du Fonds Français 53 (Caylus), 26 (Fessard); Ausstellungskatalog *Edme Bouchardon (1698–1762): une idée du beau*, hrsg. von Anne-Lise Desmas, Édouard Kopp u.a., Paris 2016, Nr. 181. Wasserzeichen: Schriftzug.

Wie sein Pendant mit der Darstellung von der Beschwörung des Teiresias durch Odysseus so geht auch das vorliegende Blatt mit dem Motiv einer Opfergabe an Ceres auf eine Rötzeichnung Edme Bouchardons zurück. Gemeinsam ist den beiden Blättern auch das längliche Querformat, das deutliche Assoziationen zu antiken Basreliefs weckt. Die vielfigurige, ansprechend gestaltete Komposition zeigt rechts auf einem

Podest die Statue der Ceres, der römischen Göttin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit, die auf einem von Schlangen verzierten Thron sitzt und in den Händen als Attribute eine Fackel und drei Ähren hält. Vor ihr beginnt ein bärtiger Priester die ersten Opfergaben auf einem Rundaltar zu platzieren, während sich von links eine Gruppe von weiteren Kultanhängern mit reich gefüllten Obstkörben, Karaffen und einem Schwein der Opferstätte nähert. Auch zu dieser Radierung, die wie schon das Gegenstück in einer Kooperation zwischen dem Comte de Caylus und Étienne Fessard entstand, hat sich lediglich ein Contre-épreuve der Originalzeichnung im Pariser Louvre erhalten (Inv. Nr. 24307). Wie vorliegend zusammen angeboten sind die Pendants von großer Seltenheit. Ganz ausgezeichneter, gleichmäßiger Druck mit Rand. Minimal Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.



COMTE DE CAYLUS ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE TUBIÈRES

and Étienne Fessard. *Sacrifice à Cérés*. Etching and engraving after Edme Bouchardon. 27.3 x 58.8 cm. Circa 1738. Inventaire du Fonds Français 53 (Caylus), 26 (Fessard); exhibition catalogue *Edme Bouchardon (1698–1762): une idée du beau*, edited by Anne-Lise Desmas, Édouard Kopp et al., Paris 2016, no. 181. Watermark: Letters.

Like its companion piece depicting Odysseus' invocation of the spirit of Tiresias the present sheet showing a sacrificial offering to Ceres is based on a red chalk drawing by Edme Bouchardon. A common feature of both impressions is the oblong landscape format, which evokes clear associations with ancient bas-reliefs. This fascinating, multi-figure composition includes an elevated platform on the right, from which the

statue of the Roman goddess of agriculture and fertility has a commanding view; she is sat on a throne from which snakes protrude and symbolically holds a torch and three ears of corn in her hands. A bearded priest in front of her is placing the first sacrificial offerings on a round altar, while a group of other cult followers with well-stocked fruit baskets, carafes and a pig is approaching the sacrificial site from the left. Only a contre-épreuve of the original drawing for this etching, which like its companion piece was the product of cooperation between Comte de Caylus and Étienne Fessard, has come down to us and is now in the Louvre in Paris (inv. no. 24307). On offer together, as they are here, the companion pieces are of great rarity. A very fine, even impression with margins. Only minor ageing and traces of handling, otherwise in excellent condition.



23. FRÉDÉRIC CAZENAVE

(um 1770–1843, Paris)

Marie Antoinette, Reine de France et de Navarre. Radierung in Crayonmanier nach Jean-Jacques-François Le Barbier. 61,3 x 40,6 cm. 1787. Nicht im Inventaire du Fonds Français.

Der Maler und Stecher Frédéric Cazenave, dessen Tätigkeit etwa ab den Revolutionsjahren in Paris belegbar ist, arbeitete überwiegend in Punktier- und Crayonmanier, die er virtuos beherrschte und häufig farbig ausführte. Seine bekanntesten druckgraphischen Arbeiten stammen aus der Periode des Empire, als Cazenave Reproduktionsstiche nach Vorlagen zeitgenössischer Künstler wie etwa Louis-Léopold Boilly, Jean Baptiste Regnault und Pierre Paul Prud'hon schuf. Das eindrucksvolle Portrait der Königin Marie Antoinette nach einer Zeichnung des Jean-Jacques-François Le Barbier bildet das Pendant zu einem ebenfalls im Oval komponierten Portrait Louis XVI. Die Bildnisse entstanden um 1787, kurz vor dem Ausbruch der französischen Revolution und somit wenige Jahre vor dem tragischen Tod des Königspaares. Ironischerweise schuf der gleiche Cazenave 1801 bzw. 1814 zwei Blätter nach Benazech und Bouillon, die den Prozess gegen Marie Antoinette und die Hinrichtung des Louis XVI. zum Gegenstand hatten (Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVIII^e Siècle, 8, 9). Hingegen ist das vorliegende, lebensgroße Bildnis noch frei von jeglicher politischer Assoziation und zeigt die Königin anmutig und erhaben.

Die Imitation der Kreidezeichnung durch Punktierung des Ätzgrundes hat Cazenave meisterhaft angewendet. Durch die differenzierte Umsetzung der in der Vorlage gezeichneten und gewischten Kreidepartien verleiht er auch im Druck Augen, Inkarnat, Haaren und Kleidung eine täuschende Stofflichkeit, wodurch das Porträt eine fast zwingende Präsenz hat. Prachtvoller, gegensatzreicher Druck, vor dem Titel. Minimale Altersspuren, sonst sehr gutes Exemplar. Von großer Seltenheit.

FRÉDÉRIC CAZENAVE

(circa 1770–1843, Paris)

Marie Antoinette, Reine de France et de Navarre. Etching in crayon manner after Jean-Jacques-François Le Barbier. 61.3 x 40.6 cm. 1787. Not in Inventaire du Fonds Français.

The painter and engraver, Frédéric Cazenave, who is known to have been active in Paris from the time of the Revolution, mostly worked in stipple engraving and crayon manner, a technique in which he was immensely skilled, often executing his works in colour. His best-known prints stem from the Empire period, when Cazenave made reproductive engravings after designs by contemporary artists such as Louis-Léopold Boilly, Jean Baptiste Regnault and Pierre Paul Prud'hon. This arresting portrait of Queen Marie Antoinette after a drawing by Jean-Jacques-François Le Barbier is a companion piece to a portrait of Louis XVI, the composition of which was likewise oval-shaped. The portraits date to around 1787 shortly before the outbreak of the French Revolution and thus a few years before the royal couple's tragic death. Ironically, in 1801 and 1814 the same Cazenave produced two sheets after Benazech and Bouillon depicting the trial of Marie Antoinette and the execution of Louis XVI (Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVIII^e Siècle, 8, 9). The present life-size portrait, by contrast, is free of any political associations and shows the queen in all her elegance and nobility.

Cazenave has stippled the etching ground to produce a masterful imitation of a chalk drawing. The differentiated handling of the chalk parts, which are drawn and washed in the original design, gives the eyes, complexion, hair and clothing a deceptive texture in the print. As a result the portrait has a presence which is little short of compelling. A superb, contrasting impression, before the title. Minor ageing, otherwise in excellent condition. Very rare.



Peint par J. S. Chardin

Gravé par C. N. Cochin

Du Cabinet de M. le Comte de Vénise

L'ÉCUREUSE

Paris chez Cochin, rue St Jacques, vis-à-vis les Mathurins, à St Charles. Avec Privilège du Roi

24. CHARLES NICOLAS COCHIN DER ÄLTERE

(1688–1754, Paris)

L'Écureuse. Radierung nach Jean Siméon Chardin. 27,9 x 22,2 cm. 1740. Inventaire du Fonds Français 265.

Der Sohn des Malers Charles Cochin war ursprünglich selbst auch als Maler tätig und wandte sich dann mit zweiundzwanzig Jahren der Radierkunst zu. Im Sommer 1731 wurde er in die *Académie Royale* aufgenommen. Cochin machte sich vor allem als Reproduktionsstecher einen Namen und schuf technisch vollendete Blätter nach Chardin, Watteau, Lancret und anderen Größen der Zeit. Zu seinen ersten Aufträgen gehörte die Mitarbeit an der *Histoire et Description de l'Hôtel des Invalides*, einem Reproduktionsband mit Abbildungen der Deckengemälde und Skulpturen in diesem bedeutenden Profanbau. Das umfangreiche druckgraphische Œuvre Cochins umfasst weiterhin eine Vielzahl von allegorischen sowie religiösen Szenerien.

Cochin radierte mehrere Blätter nach Genreszenen des zehn Jahre jüngeren Jean-Baptiste Simeón Chardin, dem er auch freundschaftlich verbunden war und den er anfangs durch die Vermittlung von Aufträgen förderte. Eine Küchenmagd hebt gedankenversunken ihren Blick, während sie in einem Bottich ihr Kochgeschirr abwäscht. Auf dem Boden liegen weitere Gerätschaften. Die ganz in ihre Tätigkeit vertiefte Frau ist sich des beobachtenden Künstlers nicht bewusst, die Intimität der Momentaufnahme ist charakteristisch für Chardins Genrestücke. Cochin übersetzt mit seiner hochverfeinerten und detailierten Radiertechnik die weich modellierende Malweise Chardins in das Medium der Druckgraphik.

Das Blatt entstand als Pendant zu der Radierung des *Garçon cabaretier* (IFF 264), mit der es auf dem Salon des Jahres 1740 ausgestellt wurde. Wie diese trägt es die auf die Sammlung des Comte de Vence hinweisende Beschriftung. Prachtvoller, scharfer Druck mit feinem Rändchen. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten. Mit dem Sammlerstempel Arsène Bonafous-Murat (Lugt 3075).

CHARLES NICOLAS COCHIN THE ELDER

(1688–1754, Paris)

L'Écureuse. Etching after Jean Siméon Chardin. 27.9 x 22.2 cm. 1740. Inventaire du Fonds Français 265.

Charles Nicolas Cochin, son of the painter Charles Cochin, began work as a painter himself before turning his attention to printmaking at the age of twenty-two. Admitted to the *Académie Royale* in the summer of 1731, Cochin made a name for himself primarily as a reproductive engraver, producing technically flawless prints after Chardin, Watteau, Lancret and other prominent artists of his time. One of his first commissions was a contribution to the *Histoire et Description de l'Hôtel des Invalides*, a volume of reproductive engravings featuring illustrations of the ceiling paintings and sculptures in this prominent secular building. Cochin's extensive printed oeuvre comprises a large number of allegorical and religious scenes.

Cochin etched several prints after genre scenes by his friend Jean-Baptiste Siméon Chardin, an artist ten years his junior, whose development he fostered at an early stage by putting commissions his way. In this etching a kitchen maid stares ahead of her, completely lost in thought as she washes her dishes in a tub. Other utensils are strewn on the floor. The woman is completely absorbed in her work and unaware of the artist's gaze, the intimacy of this snapshot being a typical feature of Chardin's genre scenes. Cochin has transferred Chardin's gently modelling painting style to the printmaking medium using a highly refined and detailed etching technique.

The work arose as a companion piece to the etching of *Garçon cabaretier* (IFF 264), with which it was exhibited at the 1740 Salon. Like the latter it has an inscription which points to the collection of the Comte de Vence. A superb, crisp impression with thread margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition. Ex collection Arsène Bonafous-Murat (Lugt 3075).

25. CHARLES NICOLAS COCHIN DER JÜNGERE

(1715–1790, Paris)

Begräbnisfeierlichkeiten der Dauphine Maria Theresa Rafaela von Spanien. Radierung und Grabstichel. 50,1 x 33,3 cm. 1748. Inventaire du Fonds Français 204. Jombert 158. Wasserzeichen: Dupuy Fin / Auvergne 1742 (Heawood 3303).

Der Zeichner, Kupferstecher und Schriftsteller Charles Nicolas Cochin der Jüngere begann seine Karriere mit der zeichnerischen und druckgraphischen Dokumentation der höfischen Zeremonien Ludwigs XV. Teils zeichnete und radierte er selbst, teils führte sein Vater, Charles Nicolas der Ältere, die Platten nach den Vorlagen des früh berühmt gewordenen Sohnes aus. Cochin bereiste auf Veranlassung der ihn fördernden Madame Pompadour 1749–51 Italien und veröffentlichte Schriften über die antike und italienische Kunst. Umfangreiche Buchillustrationen und Porträtaufträge sowie weitere kunstgeschichtliche Schriften gehören zum Werk des talentierten und vielbeschäftigten Künstlers, der 1751 als erstes und einziges Mitglied ohne jegliche Formalitäten in die Akademie aufgenommen wurde und mehrere höfische Ämter sowie den Adelstitel erhielt.

Das Begräbnis der bei der Geburt der ersten Tochter jung verstorbenen Maria Theresa Rafaela von Spanien, der Frau des Kronprinzen Ludwig Ferdinand, wurde mit aufwendigen Feierlichkeiten begangen. Die prunkvolle ephemere Festarchitektur und Dekoration der Künstlerbrüder Slodtz verwandelt das Mittelschiff der Pariser Kathedrale Notre Dame in eine pompöse Rokokoszenerie, die von zahlreichen Höflingen und unterschiedlichen kirchlichen Würdenträgern belebt wird. Unter dem zentralen Baldachin betrauern zwei allegorische weibliche Figuren die Urne der Kronprinzessin. Zeitgenossen kritisierten die federführenden Brüder Slodtz für den festlich-profanen Charakter ihrer Gestaltung, auch wenn dies dem Geschmack des Hofes entsprach, so Cochin in seinen Memoiren (zit. unter IFF 203). Die kulturhistorisch interessante, erzählerisch detailreiche und zeichnerisch meisterhafte Radierung liegt hier in einem prachtvollen Druck mit breitem Rand um die deutlich sichtbare Plattenkante vor.

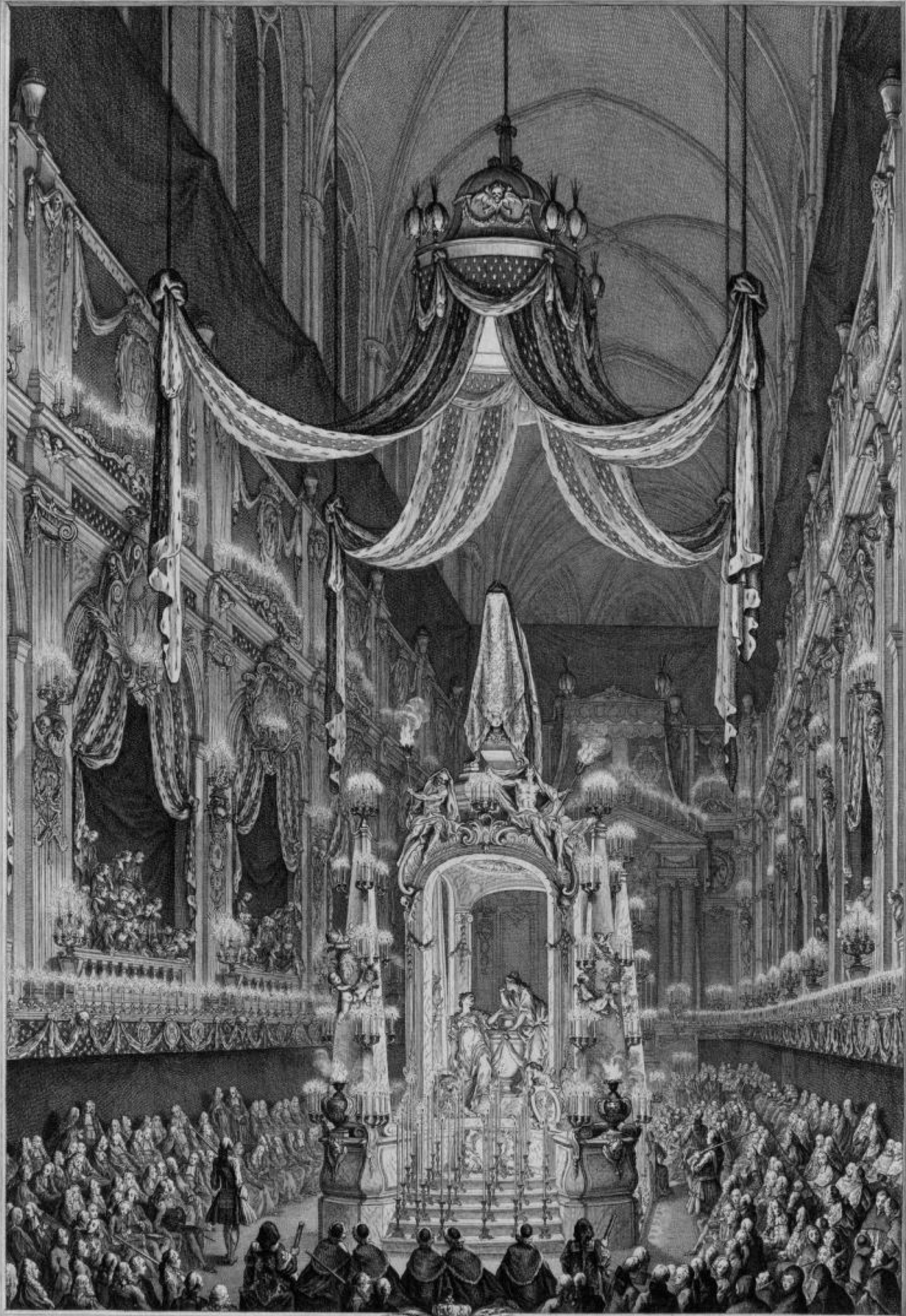
CHARLES NICOLAS COCHIN THE YOUNGER

(1715–1790, Paris)

Funeral Celebrations for the Dauphine Maria Theresa Rafaela, Infanta of Spain. Etching and burin. 50.1 x 33.3 cm. 1748. Inventaire du Fonds Français 204. Jombert 158. Watermark: Dupuy Fin / Auvergne 1742 (Heawood 3303).

The draughtsman, engraver and writer, Charles Nicolas Cochin the Younger, began his career by recording in drawings and prints the ceremonies that were held at the court of Louis XV. In some cases he made the drawings and etchings himself while in other instances his father, Charles Nicolas Cochin the Elder, etched the plates after designs by his son, who came to fame at an early age. Between 1749 and 1751 Cochin travelled around Italy at the behest of his patron, Madame Pompadour, and subsequently published treatises on ancient and Italian art. Extensive book illustrations and portrait commissions along with other art historical writings formed part of the oeuvre of this talented and very busy artist. In 1751 he became the first and only person for whom admission formalities to the Academy were waived; he was also appointed to several positions at court and given an aristocratic title.

Maria Theresa Rafaela of Spain, the wife of the Dauphin of France, Louis Ferdinand, died aged twenty shortly after giving birth to their first daughter and she was given a lavish funeral. The magnificent, temporary ceremonial architecture and splendid decorations devised by the Slodtz brothers transformed the nave of Notre Dame in Paris into a grandiose Rococo setting invigorated by numerous courtiers and various church dignitaries. Beneath the central canopy two allegorical female figures grieve over the Dauphine's urn. According to Cochin's memoirs (cited in IFF 203), contemporaries expressed criticism of the Slodtz brothers, who were responsible for the festive and profane character of the funeral arrangements despite the fact that they were in keeping with court taste. Cochin's culturally and historically interesting etching – a graphic masterpiece with an abundance of narrative detail – is on offer here in a superb impression with wide margins around the distinct platemark.



POMPE FUNEBRE DE MARIE THERESE
DE NOTRE DAME DE PARIS
*Cette Pompe ordonnée par M. Le Duc D'Aumont, Pair
a été conduite par M. Le Nour de Cindas Intendant & Contrôleur
de Sa Majesté.*

D'ESPAGNE DAUPHINE DE FRANCE, EN L'EGLISE
LE XXIV NOVEMBRE M.D.C.XLVI.
*de France premier Gentilhomme de la Chambre du ROY,
Général de l'Artillerie, Mous plaieurs & affaires de la Chambre*

Inventé et gravé par les S^{rs} Stouffier

dessiné et gravé par V. N. Cochin le fils.

26. NICOLAS SIMON DUFLOS

(um 1704 Paris – 1761 Lyon)

Au Plaisant Chasseur (Ein Mann mit Federbut zielt mit seinem Kreuzbogen). Radierung. 30 x 18,7 cm.

Die suggestive Darstellung dürfte mit einiger Wahrscheinlichkeit durch den berühmten, gezeichneten Prototypen *Bogenschütze und Milchmädchen* des Jacques de Gheyn II (1565 Antwerpen – 1629 Den Haag), angeregt sein, der um 1610 in abgewandelter Form durch einen Kupferstich des Andries Stock Verbreitung fand (The New Hollstein, Jacques de Gheyn II, 156). In der Folgezeit, bis in das 18. Jahrhundert hinein, erschienen zahlreiche Adaptationen. Möglicherweise könnte auch ein Kupferstich von Pieter Serwouters nach einer Invention David Vinckboons' als Modell gedient haben (Hollstein 18). Beide Darstellungen besitzen eine unterschwellig erotische Konnotation (siehe E. de Jongh, G. Luijten, *Spiegel van Alledag. Nederlandse genreprenten 1550–1700*, Amsterdam 1997, Nr. 21, S. 129–132). Mehrere Kopien, darunter auch gemalte Wiederholungen, zeugen von der Popularität der Komposition. So basierte der französische Kupferstecher Pierre Landry (um 1630–1701) im späten 17. Jahrhundert sein Blatt *Au plaisant chasseur* auf de Gheyns Vorbild. Auch hier schwingt eine unterschwellig erotische Note mit: der Schütze sucht ein Mädchen, aber er weiß nicht, wohin er zielen soll.

Die vorliegende Version, die im 18. Jahrhundert im Verlag des Kupferstechers Simon Duflos erschien, geht direkt auf den Kupferstich von Landry zurück. Obwohl der Titel identisch ist, ist der Tenor des Verses diesmal anders. Der Bogenschütze zielt auf gehörnte Ehemänner, doch gibt es von ihnen so viele, dass er jedes Mal seinen Bogen anlegt, aber nicht schießen kann. Ganz ausgezeichneter, gleichmäßiger Druck mit der vollen Darstellung. Alt aufgezogen. Geringfügige Altersspuren, sonst gutes Exemplar.

NICOLAS SIMON DUFLOS

(circa 1704 Paris – 1761 Lyon)

Au Plaisant Chasseur (A Man with a Plumed Hat Takes Aim with a Crossbow). Etching. 30 x 18.7 cm.

This evocative depiction was in all likelihood inspired by the famous prototype drawing *Archer and Dairy Maid* by Jacques de Gheyn the Younger (1565 Antwerp – 1629 The Hague) which became popular around 1610 in a modified engraving made by Andries Stock (The New Hollstein, Jacques de Gheyn the Younger, 156). In the ensuing years and on into the 18th century it was followed by numerous adaptations. The work might possibly also have been based on an engraving by Pieter Serwouters after an invention by David Vinckboon (Hollstein 18). Both depictions have a subliminal erotic connotation (see E. de Jongh, G. Luijten, *Spiegel van Alledag. Nederlandse genreprenten 1550–1700*, Amsterdam 1997, no. 21, pp. 129–132). Several copies, including painted repetitions, testify to the popularity of the composition. In the late 17th century, for instance, the French engraver, Pierre Landry (c. 1630–1701) based his etching *Au Plaisant Chasseur* on de Gheyn's design. Here, too, there is an underlying hint of eroticism: the archer is looking for a girl but does not know who to aim at.

The present version, issued in the 18th century by the publishing house of the engraver, Simon Duflos, has its origins in the engraving by Landry. Although the title is identical, the tenor of the verse is very different this time. The archer has his sights on cuckolded husbands, but there are so many of them that he keeps putting his crossbow to his shoulder without being able to fire. A very fine, even impression with the full image. Old mounting. Minor ageing, otherwise in very good condition.



AU PLAISANT CHASSEUR

*A la Chasse aux Cocus je vais faisant le borgne
 Mais je voy mieux d'un Œil qu'on neferoit de deux
 La beste a beau changer de lieux
 Quelque part, quelle soit je la suis et la lorgne
 Par ma foy j'en tiens un oh combien en voicy
 Tous ceux qui passent je les mire
 Mais il en passe tant i-cy
 Que je mire toujours et jamais ne tire*

a Paris chez Simon Duflos

27. FRANZÖSISCH 1798

La Satire en leçons en nouveautés fertile / Sait seule assaisonner le plaisant et l'utile. Radierung. 1798. 25,6 x 34 cm.

Die idiosynkratische Karikatur, die um 1798 entstanden sein dürfte, nimmt mit bissigem Spott die Urteilsfähigkeit der Salonkritik aufs Korn. Der schreibende Kunstkritiker mit Eselsohren, die in traditioneller Midas-Ikonografie sinnbildlich für seine fehlende Urteilskraft stehen, betrachtet mit spöttischem Lächeln einige Kunstwerke, darunter den Apoll vom Belvedere und eine Büste des Homer. Nicht nur ist sein Blick durch eine aufsteigende Rauchwolke verschleiert, zusätzlich drückt eine antikisch gewandete Gestalt mit verbundenen Augen und ebenfalls Eselsohren – vielleicht König Midas selbst oder eine Personifikation des Fehlurteils – dem Kritiker ein Fernrohr auf das Auge und verzerrt auf diese Weise seine Sicht. Im Hintergrund rechts betrachten Besucher Kunstwerke der Salonausstellung.

Die Bildunterschrift zitiert eine Verssatire des Nicolas Boileau: „Die Satire ist fruchtbar in der Lehre und in den Nachrichten, weiß das Angenehme und das Nützliche zu würzen“. Annotationen in schwarzer Feder stellen in der Darstellung Bezüge zum Tagesgeschehen der französischen Kunstwelt her, etwa zu Künstlerpetitionen gegen die Praxis der Salons und künstlerischer Wettbewerbe. So liest man auf dem vom Tisch herabhängenden Papier: „Einladung zum Diktat“. Die Papierrolle in der Jackentasche des Kritikers ist als „Projekt Louis“ bezeichnet und verrät seine reaktionären Auffassungen. Die Kunst indes fühlt sich unverstanden, wie die Inschrift auf dem Sockel des Apolls ausdrückt: „Die Unwissenheit nimmt uns nicht wahr“.

Ein weiteres Exemplar des amüsanten und kulturgeschichtlich interessanten Blattes wird in der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt und trägt dort das Datum 1798. Der Abzug weist ebenfalls mehrere Federannotationen auf, die möglicherweise vom Künstler selbst stammen. Ganz ausgezeichneter Druck mit dem vollen Schöpfrand um die Plattenkante. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

FRENCH SCHOOL 1798

La Satire en leçons en nouveautés fertile / Sait seule assaisonner le plaisant et l'utile. Etching. 1798. 25.6 x 34 cm.

This idiosyncratic caricature, which in all likelihood dates to around 1798, pours scorn on the powers of judgment shown by salon critics. An art critic with donkey's ears, which in traditional Midas iconography symbolise a lack of judgement, sits pen in his hand and with a sneer on his lips as he gazes at a number of artworks, including Apollo of Belvedere and a bust of Homer. Not only is his vision blurred by a rising cloud of smoke; a blindfolded figure in ancient dress complete with Midas ears – possibly King Midas himself or a personification of misjudgement – also holds a telescope to his eye, thereby distorting his view. In the background on the right a number of visitors are studying works of art on exhibition in the salon.

The caption quotes a satire in verse by Nicolas Boileau: “Satire bears fruit in teaching and the news; it knows how to combine the pleasant with the useful.” Annotations in pen and black ink refer to events of the day in the French art world, such as artists' petitions against salon practices and art competitions. The piece of paper hanging down from the table bears the inscription: “Invitation to dictation”. The roll of paper in the critic's jacket pocket has “Louis Project” written on it – a pointer to his reactionary views. Art, meanwhile, feels misunderstood, as is clear from the inscription on Apollo's pedestal: “Ignorance takes no note of us”.

Another impression of this amusing print bears the date 1798 and is now in the Bibliothèque Nationale de France. It likewise has several annotations in pen and ink which may well stem from the artist himself. A very fine impression with the full deckle edge around the platemark, creases at the top right and the bottom, slightly foxed, otherwise in excellent condition.



La science en l'air, en l'air, en l'air fertile
Tut seule, au-dessus, le plume à l'air.

28. BÉNIGNE GAGNERAUX

(1756 Dijon – 1795 Florenz)

Le Taureau Furieux. Radierung. 48 x 60,2 cm. Nicht im Inventaire du Fonds Français.

Der wechselvolle Lebenslauf des Malers und Radierers Bénigne Gagneraux widerspiegelt die großen politischen Umwälzungen seiner Epoche. Der talentvolle Maler und Radierer erhielt 1776 den *Prix de Rome* und studierte ab 1778 in der Ewigen Stadt. Anfänglich verdiente Gagneraux seinen Lebensunterhalt mit Kopien nach alten Meistern und war gleichzeitig als Dekorationsmaler tätig. Auf diese Weise wurde König Gustav III. von Schweden auf ihn aufmerksam, der den Künstler fortan protegierte. Seinen ersten großen Publikumserfolg errang Gagneraux mit dem 1785 vollendeten Auftragsbild *Die Begegnung von Gustav III. mit Pius VI. im Antikenmuseum des Vatikan* (Nationalmuseum, Stockholm), das Goethe in seinem italienischen Reisebericht erwähnt und das zu einem Besuch der Herzogin Amalie von Sachsen-Weimar im römischen Atelier des Künstlers führte.

Auch nach der Ermordung Gustavs III. (1792) blieb Gagneraux weiter für den schwedischen Hof sowie für die römische Nobiltà und für die aus Frankreich geflüchtete französische Aristokratie tätig. Offenbar war Gagneraux ein überzeugter Monarchist, denn im Januar 1793 flüchtete der Künstler nach Florenz, nachdem er bei einer Kundgebung gegen die Französische Republik in Rom verwundet worden war. Gagneraux erhielt eine Berufung zum Akademieprofessor und war weiterhin vorwiegend für ausländische Auftraggeber tätig. In Florenz erhielt er 1794 den Titel eines schwedischen Hofmalers. Er starb jedoch im Sommer 1795, unmittelbar vor seiner Abreise nach Schweden, unter nicht eindeutig geklärten Umständen.

Die großformatige, dramatisch belebte Komposition *Le Taureau Furieux* ist in einer streng neoklassizistischen, vom Stilkanon des Jacques-Louis David geprägten Formensprache behandelt. Die Darstellung besticht durch ihren linearen Purismus und durch die ungebremschte Dynamik der Handlung. Der wutentbrannte Stier zermalmt eine der ihn angreifenden Doggen, drei Männer in antiken Chitons ergreifen wild gestikulierend die Flucht. Die Darstellung ist in einer transparenten, technisch hochentwickelten Radiertechnik behandelt. Dichte Kreuzschraffuren wechseln sich mit feinen Punktierungen ab und erzeugen ein visuell sehr ansprechendes, abwechslungsreiches graphisches Gesamtbild. Die Radierung ist von großer Seltenheit und fehlt in dem von Baudot erstellten Verzeichnis des Inventaire du Fonds Français. Prachtvoller, gegensatzreicher Druck mit gleichmäßigem Rändchen. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten. Aus der Sammlung Friedrich August II. von Sachsen (Lugt 971).

BÉNIGNE GAGNERAUX

(1756 Dijon – 1795 Florence)

Le Taureau Furieux. Etching. 48 x 60.2 cm. Not in Inventaire du Fonds Français.

The eventful career of the painter and etcher, Bénigne Gagneraux, reflects the major political upheavals of his time. His talent won him the *Prix de Rome* in 1776 and he began his studies in the Eternal City in 1778. Initially Gagneraux earned a living by making copies after Old Masters and working as a decoration painter. He thus came to the attention of King Gustav III of Sweden, who forthwith made the artist his protégé. Gagneraux gained his first major public success with a work commissioned in 1785 entitled *The Meeting between Gustav III and Pius VI in the Vatican Museum of Antiquities* (Nationalmuseum, Stockholm), which Goethe mentioned in the account of his journey to Italy and resulted in a visit to the artist's studio in Rome by Duchess Amalie of Saxe-Weimar.

Even after the murder of Gustav III in 1792 Gagneraux continued to work for the Swedish court as well as for the Roman nobiltà and French aristocrats who had fled the country. The artist was evidently a convinced monarchist, for in January 1793 he fled to Florence after having been wounded during a rally in Rome in opposition to the French Republic. Gagneraux was appointed a professor at the Academy and continued to work mostly for foreign clients. While he was in Florence, Gagneraux was awarded the title of a Swedish court painter in 1794. However, he died in unclear circumstances in the summer of 1795 immediately before his departure for Sweden.

Le Taureau Furieux, a large and dramatic composition, has been treated in a strictly neoclassical formal idiom influenced by the stylistic canon of Jacques-Louis David. The depiction is distinguished by its linear purism and the unbridled momentum of the action. The furious bull crushes underfoot one of the dogs attacking it, while three wildly gesticulating men dressed in ancient chitons run for their lives. The scene has been rendered in a transparent, technically sophisticated etching technique. Dense cross-hatching alternates with fine stippling to create a varied graphic image of great visual appeal. The etching is very rare and not included in the Inventaire du Fonds Français compiled by Baudot. A superb, contrasting impression with even thread margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition. From the collection of Frederick Augustus II of Saxony (Lugt 971).



Le Taureau furieux
Dessiné par M. Delaunay. Gravé par M. Delaunay.

29. WILHELM FRIEDRICH GMELIN

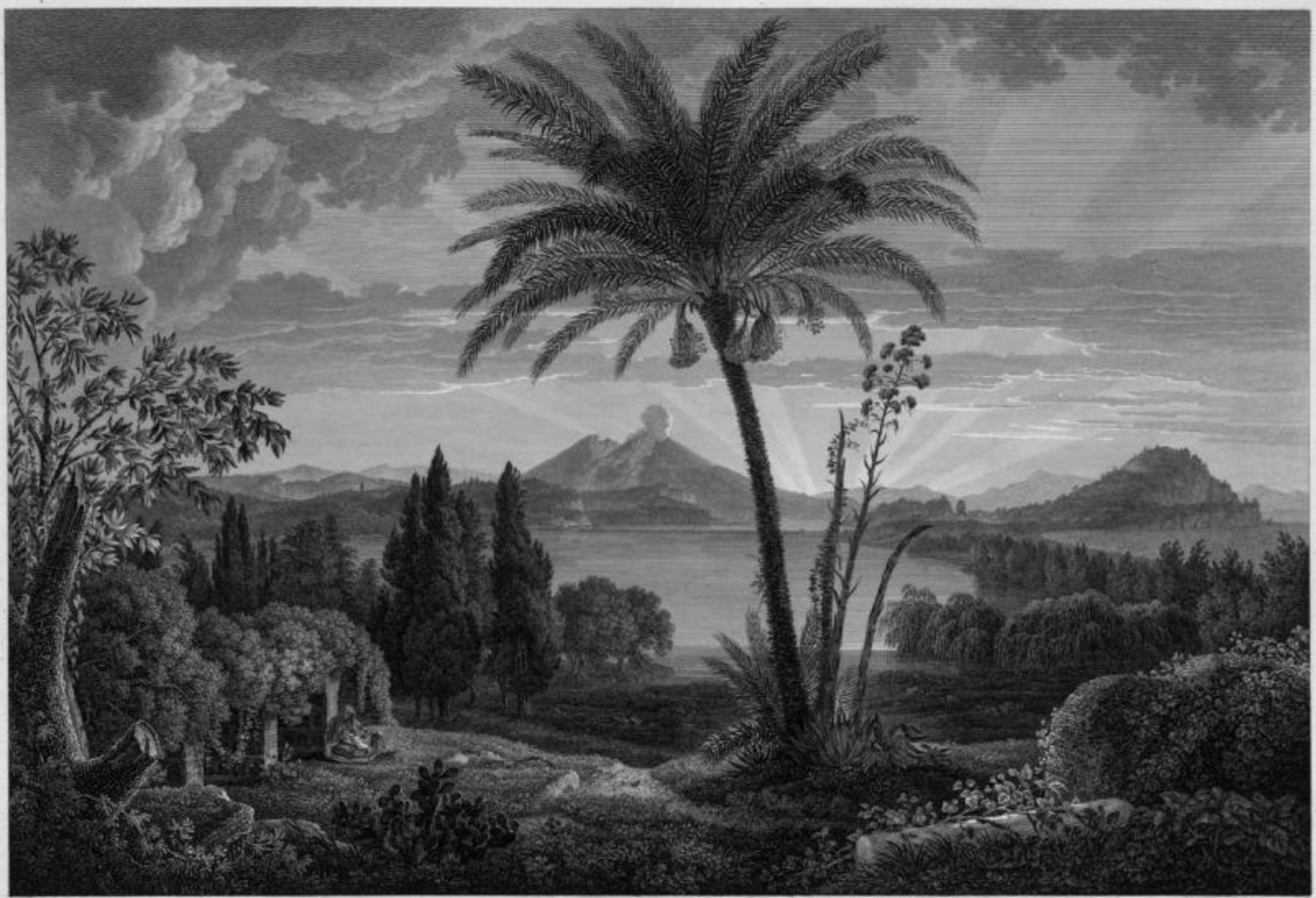
(1745 Badenweiler – 1820 Rom)

„*Das Mare Morto bei Neapel*“. Radierung und Kupferstich auf Velin. 49,6 x 67,9 cm. 1798. Heller-Andresen 9 II (von V).

Diese spektakuläre Veduta der malerischen Szenerie des sogenannten Mare Morto am Capo di Miseno im Golf von Neapel zählt zweifellos zu den Hauptblättern des 1745 in Badenweiler geborenen Kupferstechers Wilhelm Friedrich Gmelin, der Anfang 1787 nach Rom ging. Bereits im Frühling dieses Jahres besuchte Gmelin Neapel, wo er auf Einladung Johann Philipp Hackerts Reproduktionsstiche nach dessen Veduten anfertigte. 1790 kehrte er nach Rom zurück, wo er bis auf eine kurze Unterbrechung bis zu seinem Tode tätig sein sollte und einen blühenden Kupferstichhandel betrieb. Zu seinem Freundeskreis zählten prominente Rombesucher wie Wilhelm von Humboldt, Friederike Brun und Carl Ludwig Fernow. Mit seinem Künstlerkollegen Johann Christian Reinhart entdeckte Gmelin um 1810 die Cervaro-Grotten.

Das in einer hochdifferenzierten, abwechslungsreichen Radier-technik ausgeführte, seltene Blatt ist die vollkommene Verkörperung des Italienideals der Goethezeit. In panoramischer Breite entfaltet sich die malerisch schöne südliche Landschaft; am Horizont gewahrt man die mächtige Silhouette des Vesuvs, aus dessen Krater eine Rauchwolke emporsteigt. Eine majestätische, weit ausfächernde Palme und einige Agaven dienen im Vordergrund als visuell wirksames Repoussoir. In dieser fruchtbaren, üppigen Naturkulisse hat sich eine junge Frau mit ihren zwei Kleinkindern im Schutze antiker Überreste niedergelassen. Die Lichtbündel der untergehenden Sonne lassen die Szenerie in einem fast übernatürlichen Licht erstrahlen.

Prachtvoller, differenzierter **Frühdruck** mit schmalem Rand, nur mit der Nadelschrift, vor dem Wappen und der Widmung. Im endgültigen Druckzustand war die Radierung mit einem englischen Titel versehen, wohl um der Nachfrage englischer Grandtour-Reisender zu entsprechen. Minimale Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten. Mit dem Trockenstempel des Verlegers Johann Friedrich Frauenholz (1758–1822, Lugt 994).



DAS MARE MORTUUM NEAPOLIS.

29. WILHELM FRIEDRICH GMELIN

(1745 Badenweiler – 1820 Rome)

“The Mare Morto near Naples”. Etching and engraving on wove paper. 49.6 x 67.9 cm. 1798. Heller-Andresen 9 II (of V).

This spectacular view of the enchanting setting of the so-called Mare Morto on the Capo di Miseno in the Gulf of Naples undoubtedly ranks as one of the principal works of the engraver, Wilhelm Friedrich Gmelin. Born in Badenweiler in 1745, he went to Rome in early 1787. In the spring of that year he visited Naples, where he was invited by Johann Philipp Hackert to make reproductive engravings after some of his vedute. In 1790 Gmelin returned to Rome, where he ran a flourishing engraving business. He remained in the city with a brief interruption until his death. Among his friends were prominent visitors to Rome, including Wilhelm von Humboldt, Friederike Brun and Carl Ludwig Fernow. Around 1810 Gmelin and his fellow artist Johann Christian Reinhart discovered the Cervaro grottoes.

This rare print has been executed in a varied and highly differentiated etching technique and is the perfect embodiment of the ideal of Italy that was prevalent in Goethe's time. The beautifully picturesque southern landscape is presented in panoramic breadth; visible on the horizon is the mighty silhouette of Vesuvius, from the crater of which a cloud of smoke rises. A majestic, expansive palm tree and a few agaves in the foreground serve as a visual repoussoir. A young woman with her two infant children reposes in the shelter of antique remains in this sumptuous, fertile natural setting. The beams of the setting sun bathe the scene in an almost supernatural light.

A superb, differentiated **early impression** with thread margins, only with the needle letters, before the coat of arms and the dedication. In the final state the etching was given an English title, probably to meet the demand from English travellers on the Grand Tour. Minimal traces of handling, otherwise in excellent condition. With the die stamp of the publisher Johann Friedrich Frauenholz (1758–1822, Lugt 994).



30. GABRIEL HUQUIER

(le père, 1695 Orléans – 1772 Paris)

La Fontaine des Graces. Radierung nach Edme Bouchardon. 40,5 x 28,6 cm. Um 1737. Inventaire du Fonds Français 536.

Gabriel Huquier ist vor allem bekannt geworden als Ornamentstecher. Er schuf ein umfangreiches Œuvre von Reproduktionsstichen nach führenden Meistern seiner Epoche, wie Boucher, Watteau, Bouchardon, Gillot, Peyrotte, Meissonnier und Oppenord. Auf diese Weise hat Huquier unzählige geistvolle Dekorationsentwürfe der Stilepoche Louis XV. für die Nachwelt bewahrt. Darüber hinaus war er ein beflissener Sammler von Zeichnungen und Druckgraphiken der bekanntesten französischen Künstler seiner Zeit. Seine reiche Privatsammlung stand an bestimmten Tagen der Woche Kunststudenten und Liebhabern zu Studienzwecken zur Verfügung. Der von Joullain fils 1772 erstellte Auktionskatalog von Huquiers Sammlung vermittelt ein überaus anschauliches Bild vom Kunstgeschmack der Pariser Kunstsammler des *Ancien régime*.

Die vorliegende seltene Radierung nach einem Brunnenentwurf Bouchardons wurde im April 1737 im *Mercure* angekündigt. Das Blatt ist in einer sehr verfeinerten, minutiösen Radiertechnik ausgeführt, die den Duktus einer Federzeichnung imitiert. Die engmaschigen Schraffurmuster erzeugen ein delikates, vibrierendes Clairobscur. Ganz ausgezeichnet, scharfer und gegensatzreicher Druck mit schmalem Rand. Vollkommen erhalten.

GABRIEL HUQUIER

(the Elder, 1695 Orléans – 1772 Paris)

La Fontaine des Graces. Etching after Edme Bouchardon. 40.5 x 28.6 cm. Ca. 1737. Inventaire du Fonds Français 536.

Gabriel Huquier is known first and foremost as an ornamental engraver who produced an extensive oeuvre of reproductive engravings after the leading masters of his time such as Boucher, Watteau, Bouchardon, Gillot, Peyrotte, Meissonnier and Oppenord. He thus preserved countless brilliant decorative designs from the period of Louis XV for posterity. Huquier was also an assiduous collector of drawings and prints by the most celebrated French artists of his era. On certain days of the week his private collection was open for art students and enthusiasts to study. The auction catalogue of Huquier's collection drawn up by Joullain fils in 1772 offers a vivid impression of the artistic taste of Paris art collectors during the *ancien régime*.

The present rare etching after a fountain design by Bouchardon was announced in the *Mercure* in April 1737. The work has been executed in a very refined, minutely detailed etching technique which imitates the style of a pen-and-ink drawing. The dense hatching patterns produce a delicate, vibrating chiaroscuro. A very fine, crisp and contrasting impression with thread margins. In mint condition.



LA FONTAINE DES GRACES

E. Bouchardon inv.

Paris chez Huquier vis-à-vis le grand Châtelet, Avec Privilège du Roy.

Huquier sculp.

31. CARL WILHELM KOLBE

(1757 Berlin – 1835 Dresden)

Salomon Gessners Denkmal bey Zürich. Radierung nach Johannes Senn auf elfenbeinfarbenem Velin. 40,5 x 31,1 cm. Um 1800. Martens 307 II.

Die stimmungsvolle und feinsinnig beobachtete Szene spiegelt die tiefe Verehrung wider, die Carl Wilhelm Kolbe für den beliebten und einflussreichen Schweizer Schriftsteller, Maler und Graphiker Salomon Gessner empfand. „Wüßte man es nicht aus seinen Gedichten, so würde man es auf seinen radirten Blättern sehen, daß dieser Mann die Natur in jedem Kraut, in jedem Halme fühlte ...“, so urteilte Kolbe über Gessner (zitiert nach U. Martens, *Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.*, Berlin 1976, S. 16).

Kolbe verband eine tiefe Seelenverwandschaft mit dem um eine Generation älteren Gessner, der sein künstlerisches Schaffen grundlegend beeinflusst hat. Gessner, als Maler und Graphiker Autodidakt, fand im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung zu einer sehr eigenständigen Landschaftsauffassung, die von einer Symbiose aus tiefer Naturverbundenheit und idyllischer Verklärung gekennzeichnet ist. Als Künstler errang er große Popularität mit reich gestalteten arkadischen Landschaften, die von mythologischen Staffagefiguren, Fabelwesen und Hirten bevölkert sind. Imposante Bäume mit üppigem Blattwerk, Wasserfälle, pittoreske Felspartien und Grotten sind bevorzugte kompositorische Elemente. Kolbes eigener künstlerischer Werdegang ist ohne das prägende Vorbild Gessners nicht denkbar. Wie jener gelangte Kolbe, der gleichzeitig auch als

Philologe tätig war, erst in fortgeschrittenem Alter zur Kunst. Auf Empfehlung Daniel Chodowieckis nahm er 1790 das Studium an der Berliner Akademie auf. Kolbe erwies sich als ein talentierter Schüler und wurde bereits 1795 in die Reihen der Akademiemitglieder aufgenommen. Noch im selben Jahr übersiedelte der angehende Künstler nach Dessau und fand dort seine endgültige Wirkungsstätte. 1798 wurde er vom Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt (1740–1817) zum Hofkupferstecher und Lehrer für Zeichnen und französischen Sprachunterricht an der Hauptschule in Dessau berufen.

Das vorliegende Gedenkblatt dürfte kurz nach 1800 entstanden sein. Der beschauliche Charakter der Darstellung ist dem commemorativen Thema angemessen. Zwei filigran und wunderbar lebendig behandelte Trauerweiden umrahmen das schlichte, antikisierende Denkmal. Ein elegantes Paar beim Sonntagsspaziergang hält andächtig vor dem Monument inne, die kleine Tochter deutet neugierig fragend auf das dem Dichter und Künstler gewidmete Ehrenmal. Links vorne, im kühlen Schatten einer der Weiden, sitzt ein Herr auf einer Bank und ist in die Lektüre seines Buches vertieft. Das Ganze atmet eine Atmosphäre von stiller Introspektion und bürgerlicher Behaglichkeit.

Kolbes Radierung ist ein anmutiges Zeitdokument, das auf subtile und persönliche Weise von seiner Verehrung für den Schweizer Lehrmeister kundet. Prachtvoller, harmonischer und nuancierter Druck mit dem vollen Rand. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.



Nach der Natur gezeichnet von J. Kappeler

Gedruckt von W. Kuhn

SALOMON GESSNERS DENKMAL
BEY ZÜRICH.

Zürich bey Truchsel.

31. CARL WILHELM KOLBE

(1757 Berlin – 1835 Dresden)

Monument to Salomon Gessner near Zurich. Etching after Johannes Senn on ivory-coloured wove paper. 40.5 x 31.1 cm. Circa 1800. Martens 307 II.

This atmospheric and sensitively observed scene reflects the deep respect that Carl Wilhelm Kolbe felt for the popular and influential Swiss writer, painter and printmaker Salomon Gessner. “If one were not aware of it from his poems, one would see from his etchings that this man felt nature in every plant, in every blade of grass ...” Such was Kolbe’s opinion of Gessner (quoted in U. Martens, *Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.*, Berlin 1976, p. 16).

Kolbe had a deep intellectual affinity with Gessner – his senior by a generation – who profoundly influenced his artistic oeuvre. As a self-taught painter and printmaker, Gessner developed in the course of his artistic career a highly idiosyncratic approach to landscape, which combined a deep attachment to nature with idyllic transfiguration. As an artist he achieved great popularity with lavishly conceived Arcadian landscapes populated by mythological figures, fabulous creatures and shepherds. Impressive trees with luxuriant foliage, waterfalls, picturesque crags and grottoes were his preferred compositional elements. Kolbe’s own artistic career is inconceivable without Gessner’s

powerful example. Like the latter, Kolbe, who was also active as a philologist, only took up art as an adult. In 1790, on the recommendation of Daniel Chodowiecki, he began a course of study at the Berlin Academy. Kolbe proved a talented pupil and was admitted to membership of the Academy in 1795. That same year the budding artist moved to Dessau, which was to be his final working place. In 1798 Prince Leopold Friedrich Franz von Anhalt (1740–1817) appointed him court engraver and teacher of drawing and French at the secondary school in Dessau.

The present print probably dates from shortly after 1800. The contemplative character of the portrayal is appropriate to the commemorative theme. Two weeping willows with their wonderfully filigreed foliage frame the simple, classical-style monument. A well-dressed couple out for a Sunday stroll pause reverently in front of the monument devoted to the poet and artist, while their little daughter gestures inquiringly towards it. In the left foreground, in the cool shade of one of the willows, a gentleman is seated on a bench absorbed in a book. The whole scene is imbued with silent introspection and bourgeois contentment. Kolbe’s etching is a charming product of its time that bears subtle and personal witness to the veneration he felt for his Swiss mentor. A very fine, sharp impression with wide margins. Minor ageing, otherwise in very good condition.



32. JACQUES PHILIPPE LEBAS

(1707–1783, Paris)

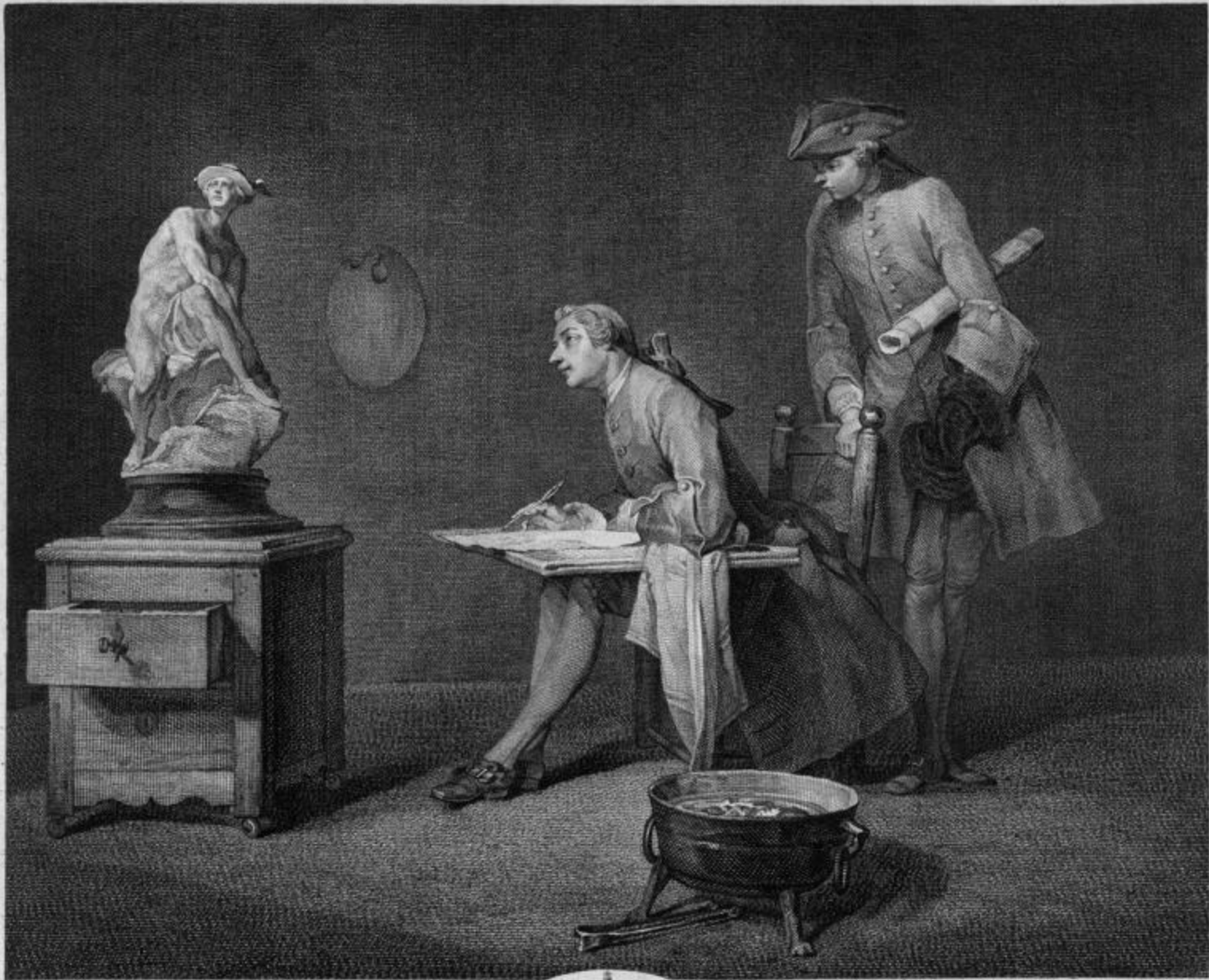
Étude de dessein. Radierung nach Jean Siméon Chardin. 29,3 x 32,9 cm. 1749. Portalis-Beraldi 4. Inventaire du Fonds Français 132.

Jacques Philippe Lebas lernte in jungen Jahren bei dem Architekturstecher Antoine Hérisset und wurde von Nicolas-Henri Tardieu gefördert sowie von Crozat, aus dessen Sammlung er Gemälde stach. 1743 wurde er in die Akademie aufgenommen und ein Jahr später zum *Graveur du Cabinet du Roi* ernannt. Er arbeitete nach eigenen Vorlagen und reproduzierte Werke von Teniers und weiteren niederländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts sowie von Zeitgenossen wie Wattau, Lancret, Boucher, Greuze, Chardin, Lorrain und zahlreichen weiteren. Gemeinsam mit Cochin schuf er 1760/67 die Folge *Les Ports de France* nach Vernet. Nicht zu unterschätzen ist sein Einfluss als Lehrer einiger der bedeutendsten Stecher der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie Charles-Nicolas Cochin d.J., Simon François Ravenet, Jean-Michel Moreau, Reinier Vinkeles und William Wynne Ryland.

Der Kupferstich gibt zusammen mit seinem Pendant *La bonne éducation* zwei Gemälde Chardins wieder, die der Künstler um 1747/48 im Auftrag der Königin von Schweden geschaffen hat. Beide Reproduktionsstiche von Jacques-Philippe Le Bas waren anlässlich des Pariser Salons vom Jahre 1755 ausgestellt. Chardin hatte in den 1740er Jahren fast ausschließlich figürliche Genreszenen gemalt, deren Popularität durch die Verbreitung von Reproduktionsstichen vermehrt wurde. 1738 schuf Étienne Fessard den ersten Kupferstich nach einem Gemälde des Künstlers, ein Ereignis, das im *Mercure de France* angekündigt wurde. In den folgenden Jahren sollte eine stattliche Zahl von weiteren Reproduktionsstichen folgen, die vielfach von Charles Nicolas Cochin d. Ä. (1688–1754) ausgeführt wurden und wesentlich zur Bekanntheit von Chardin in Europa beigetragen haben.

In einem karg ausgestatteten Raum sehen wir einen jugendlichen Zeichner bei der Arbeit. Er sitzt auf einem Stuhl und hält ein Zeichenbrett auf den Knien. Der nach vorne gestreckte Oberkörper verrät angespannte Konzentration, mit prüfendem Blick betrachtet er sein Studienobjekt, ein Terrakottamodell des berühmten Merkurs des Bildhauers Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785). Hinter dem Zeichner beugt sich ein junger Mann mit Dreispitz etwas zu ihm herunter und schaut neugierig auf seine Arbeit. Es dürfte sich um einen Studienkameraden handeln, denn die Papierrolle unter seinem Arm weist ihn ebenfalls als einen Kunststudenten aus. Durch die Anspielung auf Pigalles Skulptur wollte Chardin einem Freund und Kollegen eine Ehre erweisen. Pigalle hatte das Terrakottamodell des Merkur, sich die Sandalen anschnallend, zwischen 1736 und 1740 in Rom geschaffen, das Werk begründete seinen Ruhm und verschaffte ihm die Aufnahme in die Akademie. Eine vergrößerte, freie Wiederholung in Marmor wurde vom preussischen Monarchen Friedrich d. Großen erworben und befindet sich heute in Berlin (Bode-Museum, Skulpturensammlung); auch Chardin selbst besaß eine Fassung des Merkurs.

Chardins *L'Étude du Dessin* ist nicht nur eine der anmutigsten und originellsten Darstellungen eines jungen Künstlers bei der Arbeit, gleichzeitig zeugt die Szene auch von einem neugewonnenen Selbstbewusstsein. Der strebsame Kunststudent stellt unter Beweis, dass man nicht nur durch die Hinwendung zur Antike, sondern auch durch das Studium von Werken zeitgenössischer Meister zu einem fähigen Zeichner werden kann (siehe Katalog *Chardin 1699–1779*, herausg. von Pierre Rosenberg, Paris 1979, S. 289–293). Prachtvoller Druck mit Nadelproben im linken Plattenrand und breitem Rand um die markant zeichnende Plattenkante. Geringfügig faltig im weißen Rand, leichte Gebrauchsspuren, ansonsten vorzüglich erhalten. Mit dem Sammlerstempel Arsène Bonafous-Murat (Lugt 3075).



Chardin peint 1749.

Le Bar sculpt.

ETUDE DU DESSEIN
A sa Majesté la Reine de Suède
 Par son très humble et très Obeissant Serviteur Chardin
 le Tableau est dans le Cabinet de sa Majesté
 A Paris chez M. de la Harpe, le Bibliothécaire du



32. JACQUES PHILIPPE LEBAS

(1707–1783, Paris)

Étude de dessin. Etching after Jean Siméon Chardin.
29.3 x 32.9 cm. 1749. Portalis-Beraldi 4. Inventaire du
Fonds Français 132.

Jacques Philippe Lebas was taught at an early age by the architectural engraver, Antoine Hérisset, and encouraged by Nicolas-Henri Tardieu and Pierre Crozat, from whose collection he engraved paintings. Lebas was admitted to the Academy in 1743 and appointed *Graveur du Cabinet du Roi* a year later. He worked after his own designs and reproduced works by Teniers and other 17th century Dutch artists as well as by contemporaries such as Watta, Lancret, Boucher, Greuze, Chardin, Lorrain and many others. Together with Cochin he produced the series *Les Ports de France* after Vernet in 1760–67. Lebas exerted considerable influence as the teacher of some of the foremost engravers of the second half of the 18th century, among them Charles-Nicolas Cochin the Younger, Simon François Ravenet, Jean-Michel Moreau, Reinier Vinkeles and William Wynne Ryland.

Together with its pendant *La bonne éducation*, this engraving reproduces two paintings by Chardin that the artist had executed around 1747/48 as a commission for the Queen of Sweden. Both of these reproductive engravings by Jacques-Philippe Lebas were exhibited at the Paris Salon of 1755. In the 1740s Chardin painted almost exclusively genre scenes with figures, the popularity of which was enhanced by the diffusion of reproductive engravings. In 1738 Étienne Fessard made the first engraving after a painting by the artist, an event that was announced in the *Mercur de France*. This was to be followed in subsequent years by an impressive number of other reproductive engravings, many of them by Charles Nicolas Cochin the Elder (1688–1754), which did a lot to spread Chardin's fame in Europe.

In a sparsely furnished room we see a youthful draughtsman at work. He is sitting on a chair with a drawing board on his knees. The upper part of his body, which is bent forward over the board, betrays an intense concentration as he critically eyes the object of his study, a terracotta or plaster model of the famous Mercury by the sculptor Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785). Behind the draughtsman a young man wearing a three-cornered hat stands slightly stooped over the back of his chair and observes his work with interest. He is probably a classmate, as the roll of paper under his arm suggests. The allusion to Pigalle's sculpture was intended by Chardin to honour a friend and colleague. Pigalle had created the terracotta model of *Mercury Putting on His Sandals* in Rome between 1736 and 1740. The work established his fame and secured his admission to the Academy. A larger and slightly different version in marble was acquired by the Prussian monarch Frederick the Great and is now in Berlin (Bode-Museum, Sculpture Collection). Chardin himself also possessed a version of Mercury.

Chardin's *L'Étude du Dessin* is not just one of the most appealing and original portrayals of a young artist at work; the scene also generates a sense of recently acquired self-confidence. The assiduous art student proves that one can become a competent draughtsman not only by following classical models, but also by studying the works of contemporary masters (see catalogue *Chardin 1699–1779*, edited by Pierre Rosenberg, Paris 1979, pp. 289–293). A superb impression with needle scratches in the left platemark, with margins. Slight creasing in the white margins, minor traces of handling, otherwise in excellent condition. Ex collection Arsène Bonafous-Murat (Lugt 3075).



33. FRANZ ANTON MAULBERTSCH

(1724 Langenargen – 1796 Wien)

Jesus reicht den Aposteln das Abendmahl. Radierung. 41,8 x 31,4 cm. Um 1765. Nagler 2; Garas 182.

Von Franz Anton Maulbertsch, dem bedeutendsten Maler des österreichischen Spätbarocks, sind insgesamt nur zwölf eigenhändige Radierungen bekannt. Alle stammen aus den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens. 1770 wurde Maulbertsch Mitglied der Wiener Kupferstecherakademie, die wenige Jahre zuvor von seinem späteren Schwiegervater Jakob Schmutzer gegründet worden war. In der Folgezeit beschäftigte der Künstler sich intensiver mit dem Medium Radierung.

Das vorliegende, außerordentlich seltene Blatt ist ein frühes Werk, das stilistisch Mitte der 1760er datiert wird und kein Gemälde als Vorlage hat. Maulbertschs Interpretation des *Letzten Abendmahls* ist von größter Individualität. Die visionär anmutende Szene ist von einer ungeheuren inneren Spannung beseelt. In puncto szenischer Dramatik und psychischer Ausdruckskraft ist Maulbertsch eine absolute Ausnahmeerscheinung in seiner Zeit. Einzelne Physiognomien wirken fast grimasenhaft verzerrt, die versammelten Jünger scheinen in einer Art religiöser Ekstase zu agieren. Gespenstisch flackerndes Licht betont den überirdischen Charakter des Vorgangs. Die starke Schrägbeleuchtung von rechts verleiht der Komposition innere Kohärenz und erzeugt eine fast theatralisch anmutende Helledunkelwirkung, bei der Maulbertsch den weißen Papierton sehr effektiv zur Anwendung bringt.

Unbestritten gilt die Radierung als eine der bedeutendsten Schöpfungen der Druckgraphik des österreichischen Barocks. Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit gleichmäßigem Rand. Vereinzelte Gebrauchsspuren, verso geglättete Hängefalte und im oberen Rand mit einem schmalen Papierstreifen hinterlegt, sonst vorzüglich erhalten.

FRANZ ANTON MAULBERTSCH

(1724 Langenargen – 1796 Vienna)

Christ and the Apostles' Holy Communion. Etching. 41.8 x 31.4 cm. Circa 1765. Nagler 2; Garas 182.

Franz Anton Maulbertsch, the pre-eminent late Austrian Baroque painter, is known to have produced just twelve etchings, all of which he made during the last twenty years of his life. In 1770 he was admitted to the Academy of Engraving in Vienna, which had been founded a few years previously by his later father-in-law, Jakob Schmutzer. The artist subsequently devoted more of his time to etching.

The present, extremely rare sheet is an early work which, in stylistic terms, dates to the mid-1760s and is not based on a painting. Maulbertsch's interpretation of the *Last Supper* is highly individual. The visionary scene is invigorated by a tremendous inner tension. When it comes to scenic drama and psychological expressiveness Maulbertsch is an absolute exception in his time. Individual facial features look as if they have been contorted into a grimace; the disciples appear to have been seized by a kind of religious ecstasy. The ghostly flickering light accentuates the supernatural character of the scene. The strong, oblique lighting from the right gives the composition inner coherence and produces a somewhat theatrical chiaroscuro in which Maulbertsch uses the white paper tone to very telling effect.

The etching is without doubt one of the foremost works of Austrian Baroque printmaking. A superb, contrasting impression with even margins. Occasional traces of handling, a smoothed drying fold verso, a small strip of paper applied in the upper margin verso, otherwise in excellent condition.



34. JOHANN CONRAD SEEKATZ

(1719 Grünstadt – 1768 Darmstadt)

Fischende Knaben. Pinselzeichnung in Braun. 17,2 x 25,3 cm. Verso in brauner Feder alt nummeriert „N^o2068“.

Johann Conrad Seekatz stammte aus einer Pfälzer Künstlerfamilie und begann seine Ausbildung beim Vater, der Hofmaler in Leiningen-Westerburg war. Es folgte 1748–1752 eine Lehre in Mannheim beim Hofmaler Philipp Hieronymus Brinkmann, an die sich direkt die Berufung an den Hof des Landgrafen Ludwig VIII. in Darmstadt anschloss. Dort war Seekatz ab 1753 als zweiter Hofmaler tätig und bediente parallel dazu eine breite Klientel mit kleinformatigen Bildern niederländischen Geschmacks. Wohl bereits in den Darmstädter Jahren entdeckte Seekatz seine Vorliebe für Genredarstellungen, die noch ganz dem Geiste des Rokoko verpflichtet sind. Diese künstlerische Disziplin mit ihren breiten Variationsmöglichkeiten hat den Künstler bis in die frühen 1760er hinein begleitet und seinen Ruf gefestigt. Zu seinem Repertoire zählten Szenen aus dem bürgerlichen Alltag, die von keinem Geringeren als Goethe gerühmt, realistisch geschilderten „natürlichen und unschuldigen Vorstellungen“, darunter zahlreiche Kinderdarstellungen, sowie Szenen aus dem Bauernleben.

Die vorliegende, anmutige Komposition geht auf ein Ölbild Seekatz' zurück, das sich ehemals im Besitz des Prinzen Alfred von Ysenburg-Büdingen befand (siehe L. Bamberger: *J.C. Seekatz*, Heidelberg 1916, Abb. S. 64). Pointiert und mit liebevollem Sinn für das humoristisch-anekdotische Detail hat Seekatz der rustikalen Szene Gestalt gegeben. Das Ganze atmet eine sorgenlose Leichtigkeit und eine Naturlyrik, die kennzeichnend sind für das deutsche Rokoko. Flüssig und anscheinend mühelos ist die Pinselführung Seekatz', die sogar das geringste Detail plastisch und wirklichkeitsnah erscheinen lässt. Die effektvolle Anwendung des hellen Papiertons erzeugt ein warmes, leuchtendes Clairobscur. Zwei stilistisch engstens verwandte Genredarstellungen befinden sich in der Sammlung der Pierpont Morgan Library, New York (Inv. Nr. 247a, 247b).

JOHANN CONRAD SEEKATZ

(1719 Grünstadt – 1768 Darmstadt)

Boys Fishing. Point of brush in brown ink. 17.2 x 25.3 cm. Numbered “N^o2068” in pen and brown ink verso.

Johann Conrad Seekatz came from a family of artists in the Palatinate and began training under his father, who was a court painter in Leiningen-Westerburg. From 1748 to 1752 Seekatz was apprenticed to the Mannheim court painter, Philipp Hieronymus Brinkmann, and then immediately appointed to the court of Landgrave Ludwig VIII in Darmstadt. He started out as second court painter there in 1753 while simultaneously producing works for a broad clientele interested in small, Dutch-style paintings. It was probably during the years he spent in Darmstadt that Seekatz developed a predilection for genre scenes in a still distinctly Rococo spirit. The artist continued to exploit the wide range of opportunities this artistic discipline afforded until the early 1760s and consolidated his reputation in the process. Included in his repertoire were scenes from everyday bourgeois life – realistically portrayed “natural and innocent scenes” incorporating numerous depictions of children, which were praised by Goethe no less, as well as scenes from peasant life.

The present delightful composition is based on an oil painting by Seekatz which was formerly in the possession of Prince Alfred von Ysenburg-Büdingen (see L. Bamberger: *J.C. Seekatz*, Heidelberg 1916, fig. p. 64). The artist has rendered the rustic scene accurately and with loving attention to humorous anecdotal detail. The whole radiates a carefree lightness and natural lyricism that are typical of the German Rococo period. The artist's fluent and seemingly effortless brushwork enables him to make even the tiniest detail appear three-dimensional and realistic. The effective use of the light paper tone creates a warm, luminous chiaroscuro. Two stylistically very closely related genre scenes are in the collection of the Pierpont Morgan Library in New York (inv. nos. 247a, 247b).



35. THOMAS DE THOMON

(1754 Nancy – 1813 St. Petersburg)

Eine pittoreske Landschaft mit Blick auf eine antike Stadt. Radierung. 22,1 x 26 cm. 1796. Wohl Nagler 6.

Der Architekt und Zeichner Thomas de Thomon wurde in Paris von Ledoux ausgebildet und hielt sich 1785/86 zu weiteren Studien in Rom auf. Ab 1798 war er in Russland tätig, wo er zum Hofarchitekten Kaiser Alexanders I. ernannt wurde und in dieser Eigenschaft maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der russischen Baukunst ausübte. Zahlreiche repräsentative Bauten in St. Petersburg, die in einer strengen klassizistischen Formensprache ausgeführt sind, haben das ästhetische Erscheinungsbild der Stadt an der Newa geprägt und zeugen vom großen künstlerischen Prestige und den schöpferischen Gestaltungsmöglichkeiten des Architekten. Zu seinen bekanntesten Bauten zählt die von Quarenghi begonnene und von Thomon zwischen 1805 und 1816 fertiggestellte Börse auf der Vasileostrovski-Insel. Die zwei Rostrasäulen nach seinen Entwürfen, die den monumentalen, in einem puristischen dorischen Stil ausgeführten Tempelbau flankieren, gehören zu den architektonischen Wahrzeichen St. Petersburgs.

Thomon war auch ein begabter Zeichner und Aquarellist und hat darüberhinaus ein kleines druckgraphisches Œuvre von etwa sechs Radierungen geschaffen. Die vorliegende, delikat ausgeführte Radierung könnte identisch sein mit dem von Nagler erwähnten *Vue d'une partie de Rome ancienne ...* (Nagler 6). Verwitterte Eichen bilden die Umrahmung für eine imaginäre antike Stadt, deren Bauten mit Akribie und Sinn für atmosphärische Wirkung wiedergegeben sind. Im Vordergrund fügt sich eine Gruppe von Staffagefiguren in antiker Tracht harmonisch in die suggestive Landschaftskulisse ein. Das Ganze atmet eine subtile Naturlyrik und ist von höchster graphischer Verfeinerung und, die das kleine, seltene Blatt zu einem Preisumachen. Ausgezeichneter, harmonischer Druck mit dem vollen Rand. Leichte Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

THOMAS DE THOMON

(1754 Nancy – 1813 St. Petersburg)

A Picturesque Landscape with a View of an Ancient Town. Etching. 22.1 x 26 cm. 1796. Probably Nagler 6.

The architect and draughtsman, Thomas de Thomon, who was trained in Paris by Ledoux, continued his studies in Rome in 1785/86. From 1798 he was active in Russia, where he was appointed court architect to Tsar Alexander I, in which capacity he exerted a formative influence on the development of Russian architecture. Numerous representative buildings in St. Petersburg, which were built in an austere neoclassical style, determined the aesthetic appearance of the city on the River Neva and they serve as testimony to the architect's great artistic prestige and creative potential. Among his most famous structures are the stock exchange building on Vasilyevsky Island begun by Quarenghi and completed by Thomon between 1805 and 1816. The two Rostral Columns based on his designs which flank the monumental temple building erected in a purist Doric style are among St. Petersburg's architectural landmarks.

Thomon was a talented draughtsman and aquarellist who also produced a small printed oeuvre comprising some six etchings. The present, elegantly executed etching could be identical with the *Vue d'une partie de Rome ancienne* mentioned by Nagler (Nagler 6). Weathered oak trees frame an imaginary ancient city whose buildings are rendered with great meticulousness and a feeling for atmospheric effect. In the foreground a group of staffage figures in ancient attire blend neatly into the evocative landscape scene. The whole radiates a graphic refinement and subtle natural lyricism which make this rare little print a veritable gem. A very fine, harmonious impression with full margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.



36. JOHANN HEINRICH TISCHBEIN DER ÄLTERE

(genannt der „Kasseler Tischbein“,
1722 Haina – 1789 Kassel)

Die Auferstehung Christi. Radierung. 43,6 x 29,6 cm.
1763. Nagler 2; Le Blanc 2. Wasserzeichen: Neben-
marke.

Johann Heinrich Tischbein der Ältere lernte in Kassel, um sich anschließend in Frankfurt am Main, Paris, Venedig und Rom künstlerisch weiterzubilden. 1752 ernannte ihn Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel zum Hofmaler. Es folgten weitere Berufungen zum Professor am Kasseler Collegium Carolinum (1762) und zum Direktor der dortigen Akademie (1776). Tischbein zählt zu den bedeutendsten Bildnismalern seiner Epoche, er betätigte sich aber auch im Bereich der Historie und des Genre. Seine Kunst spiegelt die verfeinerte Ästhetik des höfischen Zeitalters auf vollkommene Weise.

Die Auferstehung Christi gilt als das Hauptblatt des Meisters nach seinem im Jahre 1763 entstandenen Altargemälde in der Hauptkirche Sankt Michaelis in Hamburg, das 1906 einem Brand zum Opfer fiel. Die dramatisch aufgewühlte Darstellung atmet ein barockes Pathos, dem es nicht an einem gewissen Maß von Theatralik fehlt. Der auferstandene Christus tritt mit Siegergestus aus seiner Grabstätte hervor. Überirdisches Licht erhellt ihn und lässt die Soldaten, die Wache halten, verängstigt zurückweichen. Das Ganze ist von einer großen inneren Unruhe und Dynamik erfüllt, die dem göttlichen Ereignis angemessen ist. Prachtvoller, scharfer und wirkungsreicher Abzug dieser seltenen Radierung, mit schmalem Rändchen oben und unten bzw. mit Rand links und rechts. Minimale Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

JOHANN HEINRICH TISCHBEIN THE ELDER

(known as the “Kasseler Tischbein“,
1722 Haina – 1789 Kassel)

The Resurrection of Christ. Etching. 43.6 x 29.6 cm.
1763. Nagler 2; Le Blanc 2. Watermark: Countermark.

Johann Heinrich Tischbein the Elder was trained in Kassel and subsequently went to Frankfurt am Main, Paris, Venice and Rome to continue his artistic studies. In 1752 Landgrave Wilhelm VIII of Hessen-Kassel appointed him court painter. This was followed by other appointments as professor at the Collegium Carolinum in Kassel (1762) and director of the Academy there (1776). Tischbein is considered one of the foremost portrait painters of his time, but he was also active in the field of history and genre painting. His art perfectly reflects the refined aesthetics of the courtly era.

The Resurrection of Christ is regarded as the master's principal work after the altar painting he made in Hamburg's main Church of St. Michael in 1763 which was destroyed by fire in 1906. The turbulent scene radiates Baroque pathos incorporating a hint of the theatrical. The risen Christ emerges from his tomb with a gesture of triumph. He is bathed in celestial light which forces the soldiers standing guard to shrink back in fear. The entire scene is full of tremendous inner unrest and dynamism that are in keeping with the divine event. A superb, crisp and highly effective impression of this rare etching, with thread margins at the top and bottom and with margins on the left and right. Minor ageing, otherwise in excellent condition.



J.H. Tischbein Pinx. et Sculp. 1763.

37. LOUIS-ROLAND TRINQUESSE

(1746–1799, Paris)

Studienblatt mit einem spielenden Knaben und Frauen in Halbfigur; Verso Studie einer Frau in ganzer Gestalt mit erhobener rechter Hand. Rötelsezeichnung. 24 x 17 cm.

Der Bildnis- und Genremaler Louis-Roland Trinquesse studierte 1758 an der Pariser *Académie Royale* und wurde 1767 Mitglied der Künstlergenossenschaft *Pictura* in Den Haag. Ab 1779 beteiligte er sich regelmäßig an den Ausstellungen des Pariser *Salon de la Correspondance*. Trinquesse war ein begabter und feinsinniger Porträtmaler und machte sich auch als Genremaler einen Namen. Er malte Interieurs mit eleganten, kostbar gekleideten Damen beim Musizieren oder in Unterhaltung mit höfischen Verehrern, sowie galante Szenen im Stile Fragonards, die in üppigen, idyllischen Lustgärten situiert sind. Berühmt wurde der Künstler auch durch seine virtuos gezeichneten Damenbildnisse in Rötelse, die Frauen in lässiger Pose sitzend oder in Gedanken versunken darstellen.

Das vorliegende, rasch nach dem Leben skizzierte Studienblatt ist ein anmutiges und qualitätsvolles Beispiel seiner Zeichnungskunst. Es zeigt, dass Trinquesse nicht nur mit höfischen Szenarien vertraut war, sondern auch ein Auge für das alltägliche Detail besaß. Die Gestik des spielenden Knaben ist trefflich erfasst, auch die beiden eher bürgerlich gekleideten Frauen mit ihren Spitzenhäubchen erscheinen außerordentlich lebensnah.

LOUIS-ROLAND TRINQUESSE

(1746–1799, Paris)

Study sheet with a boy playing and women in half-length figure; full length study of a woman with her right hand raised verso. Red chalk drawing. 24 x 17 cm.

Louis-Roland Trinquesse, a portraitist and genre painter, studied at the *Académie Royale* in Paris in 1758 and joined the *Pictura* artists' cooperative in The Hague in 1767. From 1779 he exhibited regularly at the *Salon de la Correspondance* in Paris. A talented and sensitive portraitist, Trinquesse also made a name for himself as a genre artist. He painted interiors with elegant, sumptuously dressed ladies making music or engaged in conversation with courtly admirers as well as gallant scenes in the style of Fragonard set in lush, idyllic pleasure gardens. The artist gained further renown for his brilliantly drawn red-chalk portraits of ladies lost in thought or rendered in casual pose.

The present study sheet drawn briskly from life is a delightful example of his very skilful drawing technique. It shows that Trinquesse was not only familiar with court scenes but also had an eye for everyday detail. The gestures of the boy playing are captured in splendid fashion and the two women dressed in middle-class style with their lace bonnets also appear extraordinarily true to life.





38. PAUL TROGER

(1698 Welsberg – 1761 Wien)

Apotheose der Pallas Athene. Radierung. 19,4 x 25,9 cm.
1724. Nagler 19; Aschenbrenner/Schweighofer 295.

Das prächtige, von barockem Esprit beseelte Blatt wurde bereits von Nagler als selten gekennzeichnet. Das recht große Format ist ungewöhnlich für Troger, der vorwiegend auf kleinen Kupferplatten arbeitete. Obwohl es sich um ein Jugendwerk handelt, sehen wir Troger hier auf der ganzen Höhe seiner Kunst. Die Szenerie strotzt vor ungestüme Vitalität und geistreichen Einfällen. Trotz des erhabenen Themas hat Trogers Interpretation nichts Weihevollen. Pallas Athene scheint zu lächeln angesichts der Streiche, die von einem Schwarm neckischer, ungezogener Putten angestellt werden. Sie toben hemmungslos miteinander, führen Kapriolen mit Girlanden aus und klettern überall hin, wo sie nur können. Links vorne ringt ein Putto mit einem aufgeschlagenen Folianten, ein zweiter tappt hilflos vor sich hin, die Sicht durch einen riesigen Helm verwehrt. Entsprechend souverän, frei und spontan ist Trogers Radiertechnik, bei der sich eng geführte Schraffurmuster und Punktierungen mit hellen, unbehandelten Partien abwechseln. Ein kraftvolles, flimmerndes Clair-obscur belebt die ausgelassene Szenerie.

Über Trogers Jugend und die Lebensjahre zwischen 1716 und 1724 ist überraschend wenig bekannt. Feststeht, dass er eine mehrjährige Bildungsreise nach Italien unternahm und sich in Bologna, Padua und Rom aufhielt, wo die vorliegende Radierung 1724 entstanden sein dürfte. Zweifellos wurde der Künstler von italienischen Vorbildern angeregt. Ikonographisch und stilistisch erinnert das Blatt an vergleichbare Radierungen Pietro Testas. Prachtvoller, lebendiger und toniger Druck mit feinem Rändchen. Geringfügige Altersspuren, sonst vollkommen erhalten. Aus den Sammlungen Franz Degenhard (Lugt 658a), Philipp Herrmann (Lugt 1352a) sowie mit einer unbekannte Sammlermark.

PAUL TROGER

(1698 Welsberg – 1761 Vienna)

Apotheosis of Pallas Athene. Etching. 19.4 x 25.9 cm.
1724. Nagler 19; Aschenbrenner/Schweighofer 295.

This magnificent work brimful of Baroque verve was described by Nagler as rare. The fairly large format is unusual for Troger who mostly etched on small plates. Although this is an early work, Troger is already at the height of his ability. The scene pulsates with impetuous vitality and scintillating ideas. The lofty subject matter notwithstanding, Troger's interpretation is far from solemn. There is the ghost of a smile on Pallas Athene's face as she surveys all the pranks being played around her by a host of unruly and playful putti. They romp about in uninhibited fashion, perform capers with garlands and climb all over the place. In the left foreground a putto grapples with an open folio while another stumbles around helplessly, blinded by the huge helmet he is wearing. Troger's consummate etching technique is correspondingly spontaneous and free, narrow hatched patterns and stippling alternating with light, untreated parts. A strong, flickering chiaroscuro invigorates the exuberant scene.

Surprisingly little is known about Troger's youth and the period between 1716 and 1724. What is certain is that he undertook a study trip to Italy lasting several years during which he stayed in Bologna, Padua and Rome, where the present etching probably arose in 1724. The artist was undoubtedly inspired by Italian designs. In stylistic and iconographical terms the print is reminiscent of comparable etchings by Pietro Testa. Superb, vivid and tonal impression with thread margins. Minor ageing, otherwise in mint condition. From the collections of Franz Degenhard (Lugt 658a), Philipp Herrmann (Lugt 1352a) and with an unknown collector's mark.





39. MASSIMO D'AZEGLIO

(auch Massimo Taparelli, 1798–1866, Turin)

Blick auf den Hafen von Genua. Federzeichnung in Sepia über Bleistift, braun laviert. 25,5 x 19,5 cm. Signiert, datiert und eigenhändig bezeichnet: „M. Azeglio / 20 Marzo 1830 / Porto di Genova“.

Der Staatsmann, Schriftsteller und Maler Massimo d'Azeglio war eine der vielseitigsten Persönlichkeiten des italienischen *Risorgimento*. 1798 in Turin in eine adlige Familie geboren, trat er zuerst eine militärische Laufbahn an, die er jedoch aus gesundheitlichen Gründen aufgeben musste. Schon früh hatte d'Azeglio seine Neigung zur Malerei entdeckt und zu diesem Zweck hielt er sich von 1820 bis 1828 in Rom auf, wo er bei dem flämischen Landschaftsmaler Martin Verstappen in die Lehre ging. Bereits 1820 trat d'Azeglio auf der Turiner Akademieausstellung mit einer römischen Campagnalandschaft an die Öffentlichkeit. In der Folgezeit sollte er sich vor allem als Landschaftler hervortun. Seine Bilder mit Motiven aus der römischen Campagna, aus dem Piemont und vom Comosee, die oft mit historischer Staffage ausgestattet waren, sollten ihm einen großen Bekanntheitsgrad verschaffen. 1830 ließ sich d'Azeglio in Mailand nieder, wo er im Kreis um Alessandro Manzoni verkehrte und sich verstärkt einer literarischen Tätigkeit widmete. 1831 ehelichte er Manzoni's Tochter Giulia. Ab 1845 war der Künstler auch politisch tätig. In mehreren in der Folgezeit verfassten Denkschriften kritisierte der Autor die päpstlichen Verwaltungsbehörden und sprach sich für liberale Reformen und die Einheit Italiens aus. Seine politischen Ambitionen führten schließlich zu seiner Ernennung zum Außenminister und Präsident des Ministerrates durch König Vittorio Emanuele II. Aufgrund persönlicher Differenzen mit Camillo Benso Graf von Cavour schied d'Azeglio jedoch 1852 aus dem Kabinett aus und wandte sich wieder verstärkt der Malerei zu.

Die vorliegende *Ansicht des Hafens von Genua* stammt aus den Anfangsjahren von d'Azeglios künstlerischer Tätigkeit. In einem pointierten, akkuraten Zeichenstil hat er das geschäftige Treiben am Hafenbecken skizziert. Matrosen, Passanten mit Zylinder und ein einzelner Soldat, der Wache schiebt, beleben die Szenerie und sind treffsicher charakterisiert. Die Silhouette eines kleinen Spitzes zeichnet sich wirksam vor der gleißenden Wasserfläche ab. Mit sichtlicher Freude hat der Künstler das Gewirr der Masten und Takelagen suggestiv wiedergegeben. Im Hintergrund erkennt man schemenhaft die Umrisse des berühmten Leuchtturms (*Torre della Lanterna*), des Wahrzeichens der Stadt. Die warme Tonalität der Sepiatinte fängt das Spiel des Sonnenlichtes überzeugend ein. Im oberen Rand mit einer Widmung von anderer Hand. Geringfügig vergilbt und stockfleckig, sonst sehr gut erhalten.

MASSIMO D'AZEGLIO

(also Massimo Taparelli, 1798–1866, Turin)

View of the Port at Genoa. Pen-and-ink drawing in sepia over pencil, brown wash. 25.5 x 19.5 cm. Signed, dated and inscribed “M. Azeglio / 20 Marzo 1830 / Porto di Genova” in the artist's own hand.

Massimo d'Azeglio, a statesman, writer and painter, was one of the most resourceful figures of the Italian *Risorgimento*. Born into an aristocratic family in Turin in 1798, he initially embarked on a military career, which he was forced to abandon for health reasons. D'Azeglio discovered his inclination for painting at an early age and spent the years from 1820 to 1828 in Rome, where he was apprenticed to the Flemish landscape painter, Martin Verstappen. During his very first year in the city he displayed a Roman Campagna landscape at the Turin Academy exhibition and subsequently came to be known primarily as a landscape artist. His pictures with motifs from the Roman Campagna, the shores of Lake Como and Piedmont, which were often furnished with historical staffage, brought him considerable recognition. In 1830 he settled in Milan, where he moved in the circle around Alessandro Manzoni and devoted greater attention to his literary work. In 1831 he married Manzoni's daughter Giulia. From 1845 d'Azeglio became involved in politics. In several of the memoranda he published he voiced criticism of the pontifical administrative authorities and advocated both liberal reforms and Italian unity. His political ambitions ultimately led to his appointment as foreign minister and president of the council of ministers by King Vittorio Emanuele II. However, personal disagreements with Camillo Benso, Count of Cavour, led to his resignation from the cabinet in 1852, after which he concentrated more on painting again.

The present *View of the Port at Genoa* is an early work in which he has sketched the hustle and bustle in the harbour basin in a succinct and precise drawing style. The scene is enlivened by sailors, passers-by wearing top hats and a soldier on guard duty, all of whom are rendered with great accuracy. The silhouette of a little Pomeranian dog stands out starkly against the gleaming surface of the water. D'Azeglio evidently derived great pleasure from this evocative depiction of the tangle of masts and rigging. The outlines of the city's famous landmark lighthouse (*Torre della Lanterna*) can be discerned in the background. The warm tonality of the sepia ink convincingly captures the play of the sunlight. With a dedication in a different hand in the upper margin. Slightly discoloured and foxed, otherwise in excellent condition.

Domenico del Sig. Cesare Casali
a Botticelli G. del 18 Luglio 1898



20 Marzo
1830

M. Angeli

Porto di Genova.

40. EUGÈNE DELACROIX

(1798 Charenton-Saint-Maurice – 1863 Paris)

Christus mit der Dornenkrone. Radierung auf gewalztem China. 16,7 x 9,9 cm. 1833. Delteil 14 II (von III); Inventaire du Fonds Français (après 1800) 14.

Eugène Delacroix wandte sich bereits in sehr frühem Alter, ab 1814 dem Medium Druckgraphik zu. Der Künstler experimentierte mit der Aquatintatechnik und schuf mit seinem 1827 entstandenen Opus magnum *Faust* nach Goethe eines der frühen Hauptwerke der französischen Lithographie. Im Jahre 1833 entstand eine kleine Gruppe von Radierungen, welche die Beherrschung des Mediums auf eindrucksvolle Weise demonstrieren. Die vorliegende, sehr seltene Radierung *Christus mit der Dornenkrone* nimmt unter diesen Werken eine Sonderstellung ein, da religiöse Motive nur eine untergeordnete Rolle im druckgraphischen Œuvre des Künstlers spielen.

Die Radierung ist in einem leichten, souveränen Duktus ausgeführt und besticht durch ihre Konzentration auf das Wesentliche. Delacroix verzichtet bewusst auf weitere Protagonisten und verleiht der Szene dadurch ein hohes Maß an Dramatik und emotionaler Anteilnahme. Christus ist in Halbfigur vor einem Fensterausschnitt dargestellt und erscheint dem versammelten Volk. Das von einem milden Licht erhellte Antlitz und der Oberkörper heben sich wirksam von dem dunkel schraffierten Hintergrund ab. Das kleinformatige Andachtsbild strahlt eine religiöse Intensität aus, welche an die Radierkunst Rembrandts erinnert. Ausgezeichneter, gleichmäßiger Druck mit dem vollen Rand, vor der Schrift. Minimale Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten.

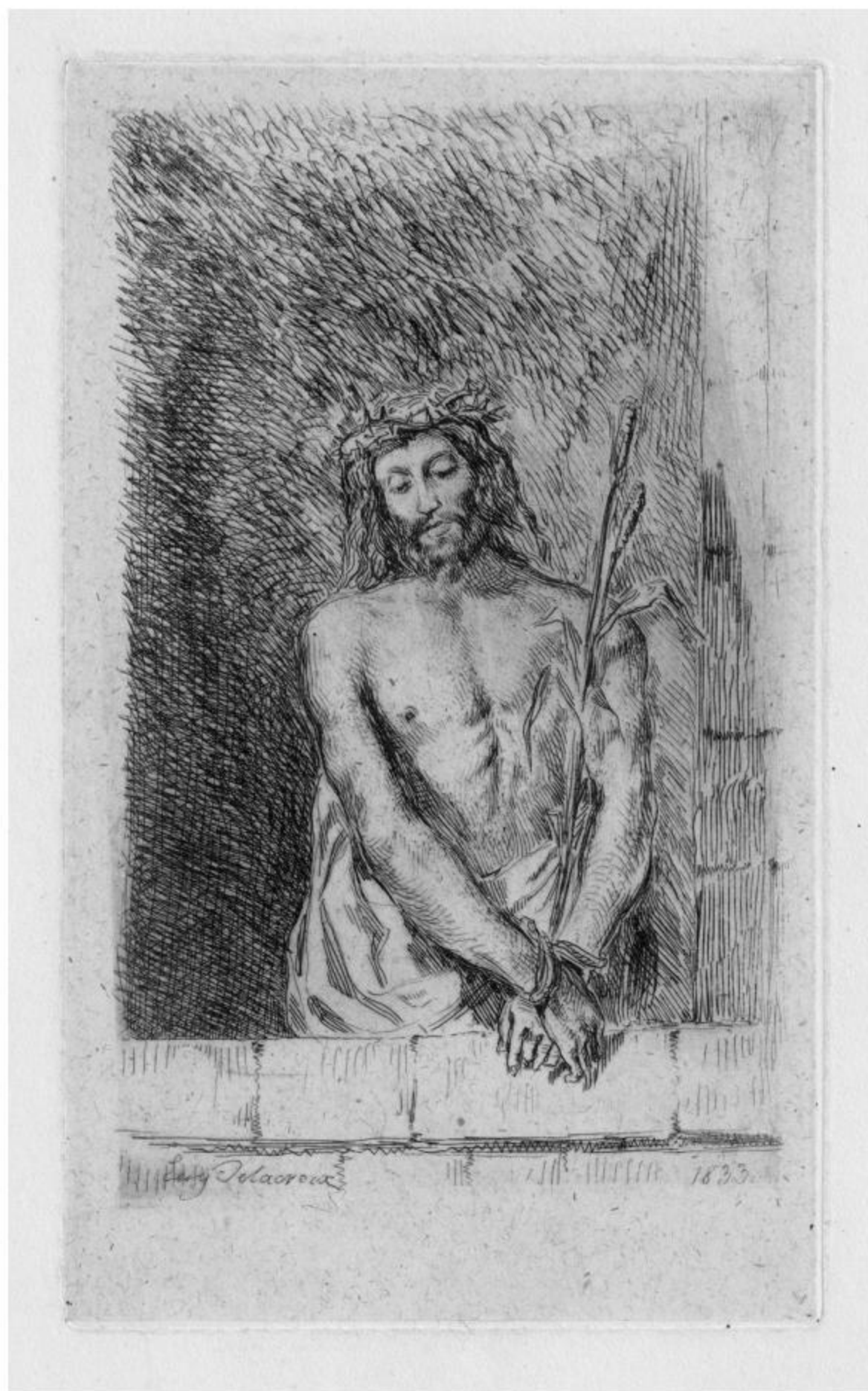
EUGÈNE DELACROIX

(1798 Charenton-Saint-Maurice – 1863 Paris)

Christ with a Crown of Thorns. Etching on Chine appliqué. 16.7 x 9.9 cm. 1833. Delteil 14 II (of III); Inventaire du Fonds Français (après 1800) 14.

Eugène Delacroix turned his attention to printmaking in 1814 when he was still very young. He experimented with aquatint and in 1827 created one of the main early works of French lithography with his magnum opus *Faust* after Goethe. In 1833 he made a small group of etchings which provide an impressive demonstration of his mastery of the medium. The present very rare etching *Christ with the Crown of Thorns* occupies a special place among these works, given that religious motifs played only a subordinate role in the artist's printed oeuvre.

The etching has been executed in a light, confident style and is distinguished by its concentration on essentials. Delacroix deliberately dispenses with any other protagonists, thereby heightening the drama and emotional impact of the scene. Christ is portrayed in half-length in front of a window section and appears to the crowd which has gathered. His face and upper body are illuminated by a mild light and stand out against the darkly hatched background. This small devotional picture radiates a religious intensity reminiscent of Rembrandt's etchings. A very fine, even impression with full margins, before letters. Minor handling traces, otherwise in very good condition.



41. DOMINIQUE VIVANT DENON

(1747 Chalon-sur-Saône – 1825 Paris)

Studienblatt mit einer nähenden Frau und Kopfstudien von jungen Frauen und Mädchen. Federzeichnung in Braun. 36 x 23,4 cm. Um 1800–10.

Trotz der vielgestaltigen Aufgaben und Tätigkeiten, denen sich der Diplomat, Schriftsteller, Museumsdirektor und Sammler Dominique Vivant Denon im Laufe seines bewegten Lebens widmete, galt seine Hauptleidenschaft der Ausübung der Kunst. Schon zu Studienzeiten betätigte Denon sich immer wieder als Zeichner, Medailleur, Radierer und Lithograph, wobei er sich seine künstlerischen Fertigkeiten hauptsächlich autodidaktisch aneignete. Napoleon nahm ihn auf Empfehlung Madame Beauharnais' mit auf seine ägyptische Expedition (1798–99), die Denon in einer Publikation dokumentierte, und ernannte ihn 1802 zum Generaldirektor der Museen Frankreichs. Damit war er der erste Direktor des Louvre und wurde ab 1805 als Begutachter der durch Frankreich beschlagnahmten europäischen Kulturgüter zum sogenannten „Auge Napoleons“.

Das prachtvolle, großformatige Studienblatt zeigt Denons zeichnerische Begabung und sein unbestechliches Talent für psychologische Charakterisierung. Die Zeichnung muss im engeren familiären Umfeld des Künstlers entstanden sein. Mit großem Feinsinn ist die in ihre Näharbeit vertiefte junge Frau wiedergegeben. Weitere Detailstudien zeigen dasselbe Mädchen aus verschiedenen Blickwinkeln. Besonders eindringlich und ausdrucksstark ist ihr lieblicher und zugleich scheuer Blick auf einer kleinen Federskizze ganz rechts am Rand erfasst. Im unteren Bereich der Darstellung haben sich junge Mädchen und Kinder eng aneinander geschmiegt um einen runden Tisch versammelt. Ihr geselliges Beisammensein ist anrührend und besonders lebensnah charakterisiert. Mit Esprit vermittelt Denon uns einen ganz persönlichen Einblick in das Alltagsleben einer Pariser Familie um 1800. Provenienz: Faerber and Maison, New Bond Street, London.

DOMINIQUE VIVANT DENON

(1747 Chalon-sur-Saône – 1825 Paris)

Study sheet with a woman sewing and head studies of girls and young women. Pen and brown ink. 36 x 23.4 cm. Circa 1800–10.

Dominique Vivant, Baron Denon, was involved in a wide variety of activities and commissions in the course of his life as a diplomat, writer, museum director and collector, but his abiding passion was art. From his days as a student he regularly worked as a draughtsman, medal maker, etcher and lithographer, acquiring the requisite artistic skills mainly through his own endeavours. On the recommendation of Madame Beauharnais, Napoleon took Denon with him on his expedition to Egypt (1798/99), which the artist recorded in a publication, and in 1802 appointed him director-general of the museums in France. He thus became the first director of the Louvre and, as assessor from 1805 of the European cultural assets confiscated by France, he became “Napoleon’s Eye”.

This superb large study sheet shows Denon to be a gifted draughtsman with an unerring talent for psychological characterisation. The drawing must have arisen within the artist’s immediate family. The young woman absorbed in her sewing is rendered with great sensitivity and is presented from different angles in other detail studies. Particularly evocative and expressive is her coy yet charming gaze captured in the small pen-and-ink sketch on the extreme right near the margin. In the lower part of the drawing young girls and children form a tight-knit group sat at a round table. Their convivial gathering is portrayed in a touching and very realistic manner. Denon demonstrates great élan in providing this highly personal look at the everyday life of a Parisian family around 1800. Provenance: Faerber and Maison, New Bond Street, London.



42. DOMINIQUE VIVANT DENON

Familienbildnis. Lithographie. 31,8 x 39,3 cm. 1817.
Inventaire du Fonds Français 12. The Illustrated
Bartsch 522.

Denon hinterließ ein umfangreiches druckgraphisches Œuvre. Seine erste Lithographie entstand 1809 im Münchener Atelier der Brüder Alois und Carl Friedrich Senefelder. Besonders nach seiner Amtsniederlegung als Generaldirektor der Pariser Museen mit dem Regierungsende Napoleons beschäftigte sich Denon intensiv mit der Technik der Lithographie.

Das vorliegende vielfigurige und geschickt komponierte romantische Familienbildnis zählt zu den Hauptblättern Denons in dieser Technik. Etwas links aus der Mitte ist eine zeichnende junge Frau im engsten Familienkreis dargestellt. Auch der junge Mann zu ihrer Rechten, vermutlich ihr Gatte, macht mit seinem Blick auf ihre künstlerische Tätigkeit aufmerksam, darüber hinaus die Staffelei im Hintergrund. Der lesende Junge ganz im Vordergrund und eine in die Lektüre vertieftes junges Mädchen am Tisch sind ein Verweis auf das kultivierte Milieu der Familie. Als jüngstes Mitglied sehen wir ganz hinten ein Kleinkind, das von einer Amme getragen wird. Mit einem leichten, lebhaften Duktus hat Denon die einzelnen Familienmitglieder, ihre jeweiligen Tätigkeiten und Gesten festgehalten. Ganz ausgezeichneter, samtiger Druck mit Rand. Minimale Altersspuren, sonst in vorzüglicher Erhaltung.

DOMINIQUE VIVANT DENON

Family Portrait. Lithograph. 31.8 x 39.3 cm. 1817.
Inventaire du Fonds Français 12. The Illustrated
Bartsch 522.

Denon left an extensive printed oeuvre of his own. He made his first lithograph in 1809 in the Munich studio of the brothers Aloys and Carl Friedrich Senefelder. Particularly after his resignation from office at the end of Napoleon's rule Denon immersed himself in the art of lithography.

The present multi-figured and skilfully composed romantic portrait is one of Denon's main lithographic works. A young woman sat just left of centre surrounded by her closest family ponders over a drawing she is making. The gaze of the young man to her right, presumably her husband, draws attention to her artistic activity, as does the easel in the background. The boy reading in the foreground and the young girl absorbed in her book just behind him are an indication of the cultured milieu in which the family lives. Its youngest member is an infant in the arms of a wet nurse in the far background. Denon has rendered the individual family members, their gestures and activities with agility and verve. A very fine, velvety impression with margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.



43. FRANÇOIS FORSTER

(1790 Le Locle – 1872 Paris)

Aurora und Cephalus. Kupferstich nach Pierre-Narcisse Guérin. 56,6 x 41,9 cm. 1821. Inventaire du Fonds Français 10.

Der Schweizer Kupferstecher und Lithograph François Forster wurde zunächst als Graveur von Uhren ausgebildet und ging 1805 in die französische Hauptstadt, wo er sich an der *École des Beaux-Arts* einschrieb und Schüler von Pierre Gabriel Langlois wurde. 1814 gewann Forster den begehrten *Prix de Rome*, der damit verbundene Studienaufenthalt in Italien wurde ihm jedoch zunächst verwehrt. Erst ein Stipendium des preußischen Staates ermöglichte dem Künstler schließlich ein zweijähriges Studium in Rom. Zurück in Paris stellte Forster seine Arbeiten, für die er mehrfach mit Ehrungen ausgezeichnet wurde, regelmäßig im Salon aus. 1828 erhielt er die französische Staatsbürgerschaft, zehn Jahre später wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Forsters gestochene Werke, darunter zahlreiche historische Reproduktionsstiche sowie Porträts aber auch Buchillustrationen, zeichnen sich besonders durch ihre klare Linienführung und die Feinheit des Stichels aus.

Das vorliegende Blatt mit der Darstellung der Aurora, die sich in den schlafenden Cephalus verliebt, geht auf ein 1810 entstandenes Gemälde von Pierre Narcisse Guérin zurück, das sich heute im Musée du Louvre in Paris befindet. Betrachtet man die verfeinerte, differenzierte Kupferstichtechnik, die ausgesprochene Eleganz der Figuren und die äußerst subtile Abstufung der Tonwerte, so wird deutlich, weshalb Forster heute als einer der Hauptvertreter des akademischen Stiches im 19. Jahrhundert gilt. Die unterschwellig erotische Komponente der Szene, die in einem fast surrealen Licht badet, ist charakteristisch für die französische Kunst des Empire. Prachtvoller, präziser Druck mit gleichmäßigem Rändchen. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten. Aus der Sammlung Friedrich August II. von Sachsen (Lugt 971).

FRANÇOIS FORSTER

(1790 Le Locle – 1872 Paris)

Aurora and Cephalus. Engraving after Pierre-Narcisse Guérin. 56.6 x 41.9 cm. 1821. Inventaire du Fonds Français 10.

Having initially trained as an engraver of watches, the Swiss engraver and lithographer, François Forster, departed in 1805 for Paris, where he enrolled at the *École des Beaux-Arts* and studied under Pierre Gabriel Langlois. In 1814 he won the coveted *Prix de Rome*, but at first could not embark on the study visit to Italy to which the award entitled him. A scholarship from the Prussian state eventually enabled him to spend two years studying in Rome. After returning to Paris, Forster regularly exhibited his works, for which he received numerous honours, at the Salon. He became a French national in 1828 and was made a Knight of the Legion of Honour ten years later. Forster's engravings, including many historical reproductive engravings as well as portraits and book illustrations, are notable for their clear linework and refined use of the burin.

The present scene showing Aurora, who has fallen in love with the sleeping Cephalus, has its origins in a painting made in 1810 by Pierre Narcisse Guérin which is now in the Musée du Louvre in Paris. An examination of the refined, nuanced engraving technique, the distinct elegance of the figures and the very subtle gradation of the tonal values makes it clear why Forster is now considered one of the foremost representatives of 19th century academic engraving. The subliminally erotic element in the scene, which is bathed in an almost surreal light, is a typical feature of French Empire art. A superb, precise impression with even thread margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition. From the collection of Frederick Augustus II of Saxony (Lugt 971).



P. Guerin Pinx.

Paris chez le Citoyen des Arts, au Salon de Peinture.

De l'Imprimerie de la Citoyenne.

L'AURORÉ ET CÉPHALÉ.

Paris chez le Citoyen des Arts, au Salon de Peinture.

A Paris chez le Citoyen des Arts, au Salon de Peinture, et chez les Citoyens de la Citoyenne, au Salon de Peinture.

Paris chez le Citoyen des Arts, au Salon de Peinture.

44. LORENZ FRØLICH

(1820 Kopenhagen – 1908 Hellerup)

Baumstudie. Öl auf Papier, auf Malpappe aufgezogen.
26,4 x 21 cm. Um 1837.

Diese schlichte Studie einer alten Eiche besticht durch ihre unmittelbare visuelle Wirkung und Zeitlosigkeit. Die souverän hingeworfene Skizze atmet größte künstlerische Frische und Phrasenlosigkeit, während das fein abgestufte Kolorit ein Höchstmaß an atmosphärischer Durchdringung erzeugt. Wirkungsvoll hebt sich das fein differenzierte, herbstliche Laub von dem zarten, blassblauen Himmel ab. Dabei handelt sich um ein Jugendwerk Lorenz Frølichs; der Künstler betrachtete das Motiv wahrscheinlich in einem Park in der direkten Umgebung Kopenhagens.

Eine stilistisch sehr verwandte Studie einer großen Eiche aus dem Jahre 1837 befindet sich in der Sammlung des Metropolitan Museum in New York (Schenkung von Eugene V. Thaw, Inv. Nr. 2009.40064). Der Künstler lernte bei Martinus Rørbye, Christen Købke und Christoffer Wilhelm Eckersberg. Ab 1840 lebte er für mehr als drei Jahrzehnte im Ausland. Die erste Etappe führte ihn nach Dresden und München, wo er von Künstlern der Romantik, wie Joseph von Führich, Ludwig Richter und Eduard Bendemann angeregt wurde. Es folgte ein längerer Aufenthalt in Italien (1846–51), anschließend lebte und arbeitete Frølich für zweiundzwanzig Jahre vorwiegend in Paris. 1873 kehrte der Künstler nach Dänemark zurück und machte sich vor allem als Historienmaler einen Namen.

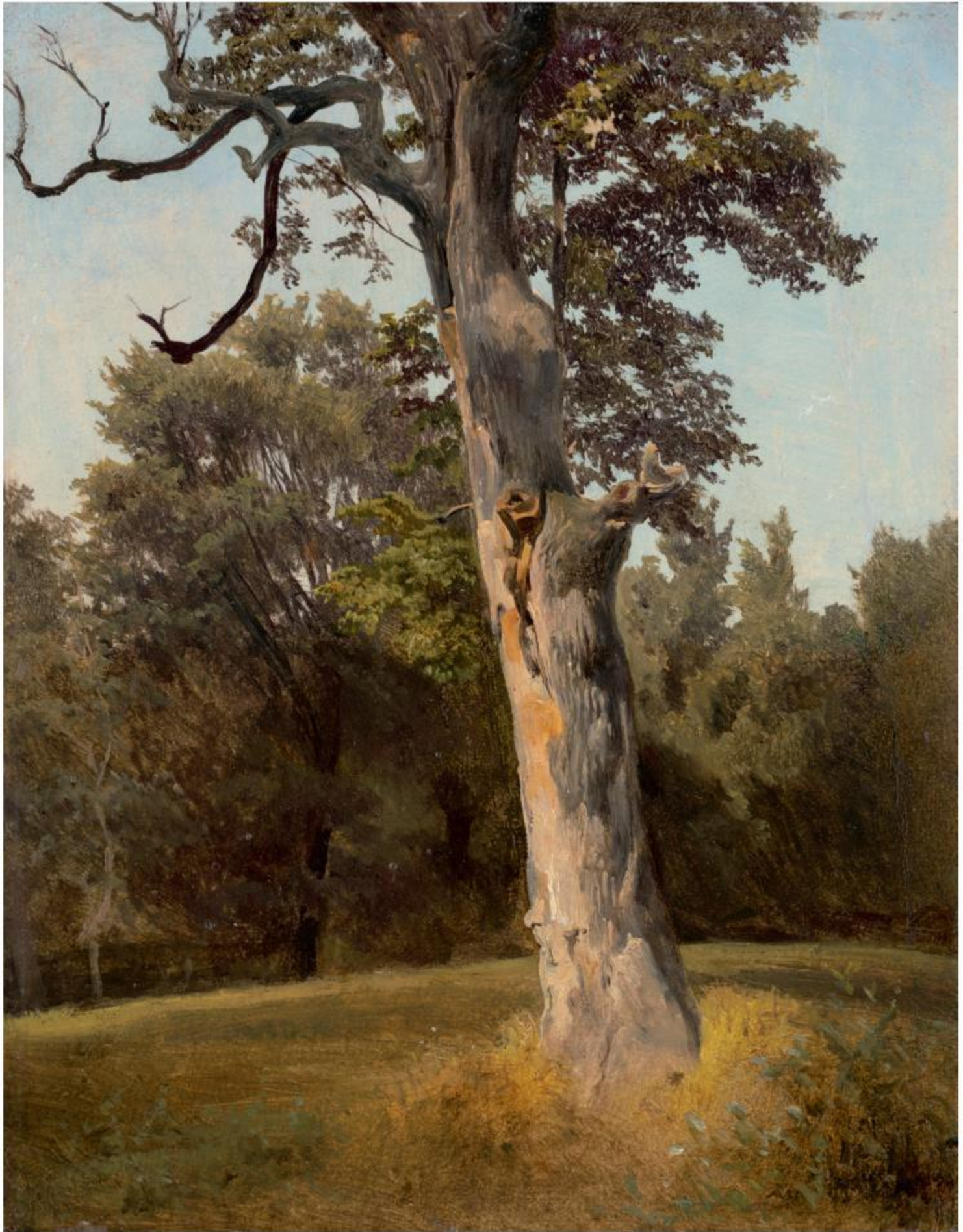
LORENZ FRØLICH

(1820 Kopenhagen – 1908 Hellerup)

Tree Study. Oil on paper, mounted on cardboard.
26.4 x 21 cm. Circa 1837.

This simple study of an old oak tree is remarkable for its timelessness and immediate visual impact. Dashed off with great nonchalance, the sketch radiates a tremendous artistic freshness and demonstrates a freedom from clichés, while the finely gradated colouration conjures up an atmosphere of the utmost intensity. The subtly differentiated autumn foliage stands out clearly against the delicate, pale blue sky. This is an early work by Lorenz Frølich, who probably observed the motif in a park in the immediate vicinity of Copenhagen.

A stylistically very similar study of a tall oak tree dated 1873 is in the collection of the Metropolitan Museum in New York (donated by Eugene V. Thaw, inv. no. 2009.40064). Frølich studied under Martinus Rørbye, Christen Købke and Christoffer Wilhelm Eckersberg. From 1840 he lived abroad for over thirty years. The first stage of his journey took him to Dresden and Munich, where he drew inspiration from the works of Romantic artists such as Joseph von Führich, Ludwig Richter and Eduard Bendemann. After a lengthy stay in Italy (1846–51), Frølich lived and worked mostly in Paris for twenty-two years. In 1873 he returned to Denmark, where he made a name for himself primarily as a history painter.



45. JOHANN KARL JACOB GERST

(1792–1854, Berlin)

Blick aus einer pittoresken Grotte auf das Meer mit einem Archipel aus Vulkaninseln. Öl auf Papier. 28 x 36,7 cm. Verso mit Feder wohl eigenh. bezeichnet „Zur Oper Alcidor entworfen von Gerst“. Um 1825.

Johann Karl Jacob Gerst, seit 1815 als Hilfsmaler an den königlichen Schauspielen tätig, erhielt ab 1818 eine feste Anstellung als königlicher Dekorationsmaler in Berlin und führte neben eigenen Bühnenentwürfen auch einige Entwürfe Karl Friedrich Schinkels aus. Die Zeitgenossen würdigten Gerst wegen seines „originellen Compositionstalents“ sowie seines „tiefpoetischen, künstlerischen Geistes“ (Thieme-Becker). Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um einen Bühnenentwurf Gersts für Gaspare Spontinis Oper *Alcidor*. Die Zauber-Oper mit Ballett wurde am 23. Mai 1825 im königlichen Opernhaus in Berlin uraufgeführt, Schinkel arbeitete ebenfalls an den Bühnenentwürfen und lieferte unter anderem zur ersten Dekoration die „Felsenhöhle“ mit einem zerstörten Tempel. Schinkels Entwurf, der heute in der Sammlung des Kupferstichkabinetts in Berlin aufbewahrt wird (Inv.Nr. SM Th.3 = SM B.19 (alt)), zeigt das Bühnenbild des ersten Aufzugs, wo es heißt: „Eine weite Felsenhöhle. Hinterhand des Zuschauers vulkanische Schlünde, welche Feuer=Essen bilden. Mehrere Ambrose vor denselben. Rechterhand herabstürzende Felsenbäche. Zum Hintergrunde Trümmer eines zerstörten Tempels. Seitwärts im Vorgrunde ein Felsenstück, das zum Sitz dienen kann“ (Gaspare Spontini [Komp.]/ Karl Alexander Herklots et al. [Text]: *Alcidor Zauber-Oper in 3 Abtheilungen, mit Ballett*, Berlin 1825, S. 5).

Gerst hingegen könnte mit vorliegendem Entwurf das Bühnenbild für den dritten Auftritt des dritten Aufzugs geliefert haben, hier wandelt sich die Szene „in eine schauerliche Wüstenei. Nackte Felsen, mit praktikablen Pfaden, bilden im Vorgrunde eine Höhle, und begrenzen im Hintergrunde einen See. Des Mondes schwacher Schein erhellt allein die Gegend“ (op. cit. S. 62). Der zutiefst romantisch geprägte Stimmungsgehalt wirkt bestechend. Treffsicher, mit raschen Pinselstrichen hat Gerst ein Höchstmaß an Atmosphäre erzielt. Warmes, flimmerndes Fackellicht erhellt das Innere der Grotte und bildet einen wirksamen, sehr suggestiven Kontrast zu den kühlen Blautönen des Meeres und der bizarren Felsenformationen am Horizont.

JOHANN KARL JACOB GERST

(1792–1854, Berlin)

View of the Sea from a Picturesque Grotto with an Archipelago of Volcanic Islands. Oil on paper. 28 x 36.7 cm. “Zur Oper Alcidor entworfen von Gerst” inscribed in pen and ink on the verso probably in the artist’s own hand. Circa 1825.

Johann Karl Jacob Gerst, who began work as an assistant painter at the Königl. Schauspiele in 1815, received a permanent position as royal scene painter in Berlin in 1818 and in that capacity executed a number of designs by Karl Friedrich Schinkel in addition to his own stage designs. Gerst’s contemporaries appreciated his “original compositional talent” and “deeply poetical, artistic mind” (Thieme-Becker). The present work is a stage design Gerst made for Gaspare Spontini’s opera *Alcidor*. The magic opera with ballet was premiered on 23 May 1825 in the Royal Opera House in Berlin. Schinkel joined in the stage designs and supplied, amongst other things, the “rock cave” and temple ruins for the initial decoration. Schinkel’s design, which is now in the collection of the Kupferstichkabinett in Berlin (inv. no. SM Th.3 = SM B.19 (old)), presents the stage scene for the first act and is characterised as follows: “A wide rock cave. To the rear of the spectator chimney-like volcanic chasms. Several anvils in front of same. Cascading rocky streams on the right. Temple ruins towards the background. To the side in the foreground a piece of rock that can serve as a seat” (Gaspare Spontini [Komp.]/ Karl Alexander Herklots et al. [Text]: *Alcidor Zauber-Oper in 3 Abtheilungen, mit Ballett*, Berlin 1825, p. 5).

The present design by Gerst may well have provided the set for the third scene of Act Three. Here the scene changes “into a gruesome desert. Naked rocks, with viable paths, form a cave in the foreground and the confines of a lake in the background. The moon’s weak glow alone illuminates the scene” (op. cit. p. 62). The deeply romantic mood has a captivating effect. Gerst evokes an intense atmosphere using swift and accurate strokes of the brush. Warm flickering torchlight illuminates the interior of the grotto and forms an effective and extremely evocative contrast to the cool blue tones of the sea and the bizarre rock formations on the horizon.



46. FRANCESCO HAYEZ

(1791 Venedig – 1882 Mailand)

Selbstbildnis des Künstlers beim Zeichnen. Lithographie auf gewalztem China. 45,5 x 36,6 cm. Im Stein signiert, mit dem Monogrammstempel des Künstlers. Um 1830. Calabi (*Saggio sulla Litografia. La prima produzione italiana in rapporto a quello degli altri paesi sino al 1840*) 34.

Das seltene, lithographierte Selbstbildnis zeigt den etwa vierzigjährigen Künstler, in einem Lehnssessel sitzend und zeichnend. Er ist in einen weiten Malerkittel gekleidet, auf dem Kopf trägt er ein weiches Samtbarett. Diese Attribute seines Berufsstandes trägt der gefeierte Meister, der um 1830 auf dem Zenit seines Ruhms stand, mit Stolz und Selbstbewusstsein. Hayez blickt von seinem Blatt auf und fixiert den Betrachter mit eindringlichem, melancholischem Blick. Die dunklen, sprechenden Augen, die Nase und der Mund, das krause Haar der Backenbärte und eine Locke, die unter dem Barett hervorschaut, sind mit großer Sensibilität charakterisiert.

Die weichen Übergänge und die subtile Lichtführung auf dem Gesicht und auf den wunderbar lebendig wiedergegebenen Händen des Künstlers zeigen, dass Hayez, der Virtuose der italienischen Romantik, sich nicht nur in der Malerei, sondern auch im Medium der Lithographie eine große Meisterschaft angeeignet hatte. Zwischen 1828 und 1834 hatte der Künstler eine Reihe von Arbeiten in dieser Technik angefertigt, die von dem Mailänder Verleger Vassalli herausgegeben wurden. Unser Blatt dürfte um 1831 entstanden sein und besticht durch seine Unmittelbarkeit und Lebensnähe. Ausgezeichneter Druck mit Rand. Minimal stockfleckig, leichte Altersspuren, sonst gut erhalten.

FRANCESCO HAYEZ

(1791 Venice – 1882 Milano)

Self-portrait of the Artist Drawing. Lithograph on Chine appliqué. 45.5 x 36.6 cm. Signed on the stone, with the stamped monogram of the artist. Ca. 1830. Calabi (*Saggio sulla Litografia. La prima produzione italiana in rapporto a quello degli altri paesi sino al 1840*) 34.

This rare, lithographed self-portrait shows the artist at the age of about forty, sitting on a chair and drawing. He is dressed in a loose painter's smock and on his head is a soft velvet beret. The celebrated master, who was at the height of his fame around 1830, bears these attributes of his profession with proud confidence. Hayez is looking up from his sheet of paper and is fixing the beholder with a penetrating, melancholy gaze. The dark, eloquent eyes, the nose and the mouth, the curly hair of his side whiskers and the lock peeping out from under the beret are rendered with great sensitivity.

The soft transitions and the subtle play of light on the face and the wonderfully lifelike hands of the artist show that Hayez, the virtuoso of Italian Romanticism, had acquired great mastery not only in painting, but also in lithography. Between 1828 and 1834 the artist used this technique to produce a series of works which were published by the Milanese publisher Vassalli. The present portrait, which probably dates to about 1830, relies not on Romantic sublimation, but on closeness to life and realistic simplicity to exert its impact. A fine impression with margins. Minor foxing, slight ageing, otherwise well preserved.



HAYES.

47. ISAAC ISRAËLS

(1865 Amsterdam – 1934 Den Haag)

Zwei tanzende Frauen in einem Kaffeehaus am Zeedijk.
Schwarze Kreide. 43,7 x 28 cm. Um 1890–94.

Die dynamische und flott nach dem Leben gezeichnete Skizze gehört zu einer Gruppe von Studien, die der junge Künstler zwischen 1890 und 1894 auf seinen Streifzügen durch Amsterdam machte. In dieser Periode zeichnete Israëls Motive aus dem Volksviertel *De Pijp* und dem zwielichtigen Rotlichtviertel um den Nieuwmarkt und den Zeedijk, wo sich zahlreiche Schenken, Kabaretts und Bordelle befanden. Mehrere Studien in Kreide und Pastell mit dem gleichen Sujet haben sich erhalten. Sie dienten wohl als Vorbereitung für das Gemälde *Zwei tanzende Frauen auf einer Kirmes*, das Israëls in den frühen 1890er Jahren ausführte (siehe A. Wagner, *Isaac Israëls*, Venlo 1985, S. 44, Abb. 36).

Auch von Israëls Kollegen und Freund Georg Hendrick Breitner (1857–1923) sind vergleichbare Studien von tanzenden Frauen bewahrt geblieben, die wohl auf gemeinsamen Wanderungen durch die Amsterdamer Halbwelt entstanden. Mit dieser Themenwahl erwiesen sich Israëls und Breitner als treue Anhänger von Baudelaires Postulat der *Modernité* und orientierten sich dabei an vergleichbaren Arbeiten zeitgenössischer französischer Künstler wie Manet, Degas und Toulouse-Lautrec. Verso mit einer Skizze zweier Variété-Artisten. Aus der Sammlung I.Q. van Regteren Altena, Amsterdam (Lugt 4617).

ISAAC ISRAËLS

(1865 Amsterdam – 1934 The Hague)

Two Women Dancing in a Café on Zeedijk. Black chalk.
43.7 x 28 cm. Circa 1890–94.

This vibrant sketch drawn spontaneously from life belongs to a group of studies the young artist made between 1890 and 1894 while roaming the streets of Amsterdam. In this period Israëls drew motifs he came across in the working-class neighbourhood of De Pijp and the dubious red-light district around Nieuwmarkt and Zeedijk, which was home to numerous taverns, cabarets and brothels. Several studies in chalk and pastel on the same theme have survived. They probably served as preliminary studies for the painting *Two Dancing Women at a Fair* (see A. Wagner, *Isaac Israëls*, Venlo 1985, p. 44, fig. 36).

Comparable studies of women dancing made by Israëls' friend and fellow artist, Georg Hendrick Breitner (1857–1923), which were probably inspired by their joint forays through Amsterdam's demimonde, have also been preserved. Israëls' and Breitner's choice of such subjects shows that they fully endorsed Baudelaire's insistence on *modernité* and drew inspiration from similar works by contemporary French artists such as Manet, Degas and Toulouse-Lautrec. Verso with a sketch of two variety theatre performers. From the collection of I.Q. van Regteren Altena, Amsterdam (Lugt 4617).



48. JOHANN CHRISTIAN REINHART

(1761 Hof, Bayern – 1847 Rom)

„Die große heroische, Schiller dedizierte Landschaft“. Radierung auf Bütten. 40,2 x 51,2 cm. 1800. Andresen 96 I–II.

Die außerordentlich stimmungsvolle, heroische Landschaft ist ein graphisches Meisterwerk Johann Christian Reinharts, das der Künstler seinem illustren deutschen Zeitgenossen, dem Dichter, Lyriker und Essayisten Friedrich Schiller widmete. Die Inschrift „Ingenio, arte, virtute illustri“ zeugt von der Verehrung, die Reinhart Schiller entgegenbrachte, mit dem er auch freundschaftlich verbunden war. Als Vorlage diente ein Gemälde, das der Künstler 1800 in Rom geschaffen hatte und das heute im Pommerschen Landesmuseum in Greifswald aufbewahrt wird.

Johann Christian Reinhart, der sich 1789 in Rom niedergelassen hatte, gehörte gemeinsam mit Joseph Anton Koch zu den angesehensten Vertretern der deutschen Künstlerschaft in der Heiligen Stadt. Er gilt darüber hinaus als einer der bedeutendsten deutschen Graphiker seiner Epoche. Reinhart hat ein umfangreiches Œuvre an Landschaftsradiierungen hinterlassen, die im Zeitraum zwischen 1782 und 1830 entstanden sind und in ihrer künstlerischen Orientierung von einer bemerkenswerten Vielfalt zeugen. Intime Landschaftsstudien, die durch die Frische ihrer Naturbeobachtung überzeugen, wechseln sich ab mit heroischen Ideallandschaften, wie der vorliegenden *Sturmlandschaft*. Die Komposition, die in der Tradition der

Ideallandschaften großer Vorgänger wie Lorrain und Poussin steht, ist keine Illustration eines überlieferten literarischen Werkes Schillers, sondern sollte als „sentimentalische“ Landschaft gedeutet werden, die ganz dem ästhetischen Kosmos Schillers entspricht. „Sturm“, „Freiheit“ und „Kampf“ sind Bildthemen, die Reinhart um 1800 vielfach aufgriff und in denen sich die Programmatik von Schillers Dichtungen klar erkennen lässt.

Reinhart arbeitete im Jahre 1800 intensiv an der Radierung und maß diesem Werk, wie aus der Korrespondenz mit seinem Nürnberger Verleger Frauenholz hervorgeht, große Bedeutung bei. Die großformatige, sorgfältig und detailliert ausgeführte Radierung entspricht in ihren Abmessungen fast getreu dem als Modell dienenden Ölbild und ist die zweitgrößte Radierung im druckgraphischen Œuvre Reinharts. Für eine ausführliche inhaltliche und ikonographische Würdigung siehe H. Mildenberger, „Johann Christian Reinhart und Friedrich Schiller“, in: Ausstellungskatalog *Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom*, herausg. von H. W. Rott, A. Stolzenburg und F. C. Schmid, Hamburg, Kunsthalle, München, Neue Pinakothek, 2013, S. 41–45. Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit Rand in einem bei Andresen nicht verzeichneten Druckzustand mit dem Titel und der Signatur, aber noch vor der Adresse von Frauenholz unten rechts, wenngleich mit dessen Trockenstempel (Lugt 944). Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten. Das Blatt ist selten, vor allem in dieser Druckqualität und Erhaltung.



FRIDERICO SCHILLER

Ingenio, arte, virtute illustri

J. G. Schickel sculp.



48. JOHANN CHRISTIAN REINHART

(1761 Hof, Bavaria – 1847 Rome)

“The Great Heroic Landscape, Dedicated to Schiller”.
Etching on laid paper. 40.2 x 51.2 cm. 1800. Andresen
96 I–II.

This extraordinarily atmospheric, heroic landscape is a master piece of printmaking by Johann Christian Reinhart, who dedicated the work to his illustrious German contemporary, the writer, lyric poet and essayist, Friedrich Schiller. The inscription “Ingenio, arte, virtute illustri” testifies to Reinhart’s admiration for Schiller, with whom he was friends. The work is based on a painting the artist made in Rome in 1800 which is now in the Pommersches Landesmuseum in Greifswald.

Johann Christian Reinhart had settled in Rome in 1789 and, together with Joseph Anton Koch, he was one of the most esteemed representatives of the German artists in the Holy City. Moreover, he was regarded as one of the foremost German printmakers of his age. Reinhart left an extensive oeuvre of landscape etchings which he made in the period between 1782 and 1830; in terms of their artistic orientation they reveal an astonishing variety. Intimate landscape studies, which are remarkable for the freshness of their observation of nature, alternate with heroic ideal landscapes such as the present *Stormy Landscape*. The composition, which continues the tradition of ideal landscapes established by such outstanding predecessors as Lorrain and Poussin, is not an illustration of one of Schiller’s

literary works, but should be interpreted rather as a “sentimental” landscape, which is fully in keeping with Schiller’s aesthetic cosmos. “Storm”, “freedom” and “struggle” are pictorial themes which Reinhart addressed on many occasions and in which the programmatic thrust of Schiller’s literary work is clearly recognisable.

Reinhart put a great deal of work into this etching in 1800 and attached great significance to it, as is evident from his correspondence with the Nuremberg publisher Frauenholz. The dimensions of this large-scale etching, which has been carefully executed with great attention to detail, correspond almost exactly to those of the oil painting on which it is based and it is the second-largest etching in Reinhart’s printed oeuvre. For a detailed assessment of the content and the iconography see H. Mildenberger “Johann Christian Reinhart und Friedrich Schiller”, in the exhibition catalogue *Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom*, edited by H. W. Rott, A. Stolzenburg and F. C. Schmid, Hamburg, Kunsthalle, Munich, Neue Pinakothek, 2013, pp. 41–45. A superb, contrasting impression with margins in a state not recorded in Andresen: with the title and signature but before the address of Frauenholz at the bottom right, albeit it with his die stamp (Lugt 944). Minor ageing, otherwise in mint condition. The sheet is rare, especially in this printing quality and state of preservation.



49. CARL SALTZMANN

(1847–1923, Berlin)

Stürmische See bei Punta Arenas in der Magellan-Straße.
Öl auf Leinwand, auf Malkarton aufgezogen. 31,5 x
59,5 cm. Signiert und datiert: „C. Saltzmann 1879“.

Carl Saltzmann studierte zunächst an der Berliner Kunstakademie. Danach war er um 1870 Schüler von Hermann Eschke. Nach einem kurzen Intermezzo in Düsseldorf eröffnete Saltzmann 1877 in Berlin sein Atelier. Im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn entwickelte er sich zu einem der bekanntesten und erfolgreichsten Maler der wilhelminischen Ära. Von Beginn seiner Karriere an wurde Saltzmann insbesondere vom Hause Hohenzollern gefördert. Keine Geringere als die Kronprinzessin Victoria wählte ihn als Begleiter ihres Sohnes, des Prinzen Heinrich von Preußen, für eine zweijährige Weltreise aus, die von 1878 bis 1880 währte.

Auf dieser Reise, die über Südamerika nach Japan und dann über Südafrika zurück nach Kiel führte, entstand die vorliegende packende Ölskizze mit einem Motiv aus der Magellanstraße an der Südspitze Chiles, welche den Südatlantik mit dem Südpazifik verbindet. Souverän und mit beachtlicher Virtuosität hat Saltzmann an Bord der Korvette MS Prinz Adalbert die Wucht des ungestüm tosenden Meeres eingefangen und ein Höchstmaß an atmosphärischer Durchdringung erzielt. Unter dem bedrohlichen, düsteren Wolkenhimmel erkennt man verschwommen am Horizont die Silhouette von Punta Arenas. Die Skizze muss direkt vor dem Motiv entstanden sein und man kann sich leicht vorstellen, wie der Künstler auf dem Vorderdeck des wild wogenden Schiffes Wind und Wetter getrotzt hat, um die donnernde Naturgewalt mit treffsicheren, raschen Pinselstrichen festzuhalten.



CARL SALTZMANN

(1847–1923, Berlin)

Stormy Sea near Punta Arenas in the Straits of Magellan.
Oil on canvas, mounted on painting board. 31.5 x
59.5 cm. Signed and dated: “C. Saltzmann 1879”.

After studying at the Berlin Academy of Art, Carl Saltzmann continued his training around 1870 under Hermann Eschke. Following a brief intermezzo in Düsseldorf, Saltzmann opened a studio in Berlin in 1877. In the course of his artistic career he became one of the best known and successful painters of the Wilhelmine period. From the very outset he was patronized, in particular, by the House of Hohenzollern. None other than Crown Princess Victoria chose him to accompany her son, Prince Heinrich of Prussia, on a two-year world trip from 1878 to 1880.

During the voyage, which led via South America to Japan and then via South Africa back to Kiel, the artist made the present fascinating oil sketch of a motif from the Straits of Magellan at the southern tip of Chile, which connect the southern Atlantic with the southern Pacific. Saltzmann demonstrates considerable deftness and expertise in capturing the force of the impetuous roaring sea, as seen from the corvette SMS Prinz Adalbert, and conjures up an atmosphere of the utmost intensity. The silhouette of Punta Arenas can be vaguely discerned on the horizon beneath the dark, ominously cloudy sky. The artist must have made the sketch directly in front of the motif and it is easy to imagine him braving the wind and the weather on the foredeck of the wildly heaving ship and depicting the thunderous force of nature with swift and unerring strokes of the brush.

50. CARL LARSSON

(1853 Stockholm – 1919 Sundborn)

Kersti auf der Bank. Vernis mou auf gelblichem Velin. 15 x 19,5 cm. Monogrammiert in Bleistift: „C. L.“ 1904. Hjert & Hjert 51.

Wie sein Freund und Kollege Anders Zorn war Carl Larsson ein vielseitig begabter Künstler, der sich als Maler, Aquarellist, Illustrator und Graphiker hervortat. Ab 1875 widmete er sich mit Unterbrechungen der Druckgraphik. In Schweden gab es bis dahin keine Ausbildungsmöglichkeit für Graphiker. Erst in diesem Jahr eröffnete Leopold Loewenstam eine Schule für Radierkunst in Stockholm, an deren Kursen auch Larsson teilnahm. Ab 1886 befasste sich der Künstler dann intensiver mit dem Medium Radierung. In Paris entstanden 1888–89 erste graphische Hauptwerke und Larsson entwickelte eine eigene Formensprache, die sich aus unterschiedlichsten Inspirationsquellen speiste. Einflüsse der japanischen Holzschnittkunst, von zeitgenössischen Künstlern, wie Albert Besnard, Puvis de Chavannes und Mary Cassatt, sowie von der Pont-Aven-Schule, verschmolzen zu einem ganz eigenen, dem Art Nouveau verpflichteten Stil, der durch seine dekorativ-farbige Flächenwirkung und Stilisierung ansprechend und von großem, visuellen Reiz ist. Ab 1901 lebte Larsson mit seiner Gattin, der Malerin Karin Bergöö und ihren acht Kindern dauerhaft in seinem Landhaus in Sundborn bei Falun, das durch unzählige Aquarelle und farbige Illustrationen bekannt geworden ist. Es sind diese lebenswürdigen und geistreich beobachteten Schilderungen der Familienidylle, die Larssons internationalen Ruhm begründet haben.

Dargestellt ist Larssons 1896 geborene Tochter Kersti, die dem Künstler vielfach Modell saß. Die Radierung besticht durch die subtile, psychologisch einfühlsame Charakterisierung des achtjährigen Mädchens. Meisterhaft hat Larsson die kindliche Anmut und Unschuld der kleinen Tochter eingefangen, die gedankenverloren auf einer Bank sitzt und mit ihrer rechten Hand an ihrem Schuh nestelt. Die formale Vereinfachung und die fein abgestuften Tonwerte verleihen der Darstellung eine große visuelle Prägnanz. Die Technik der Weichgrundätzung mit ihrem delikaten, abwechslungsreichen Oberflächenmuster hat eine stark dekorative Wirkung und ist ganz der sanften Lyrik der Szene angepasst. Prachtvoller, harmonischer Druck mit breitem Rand. Vollkommen erhalten. Selten.

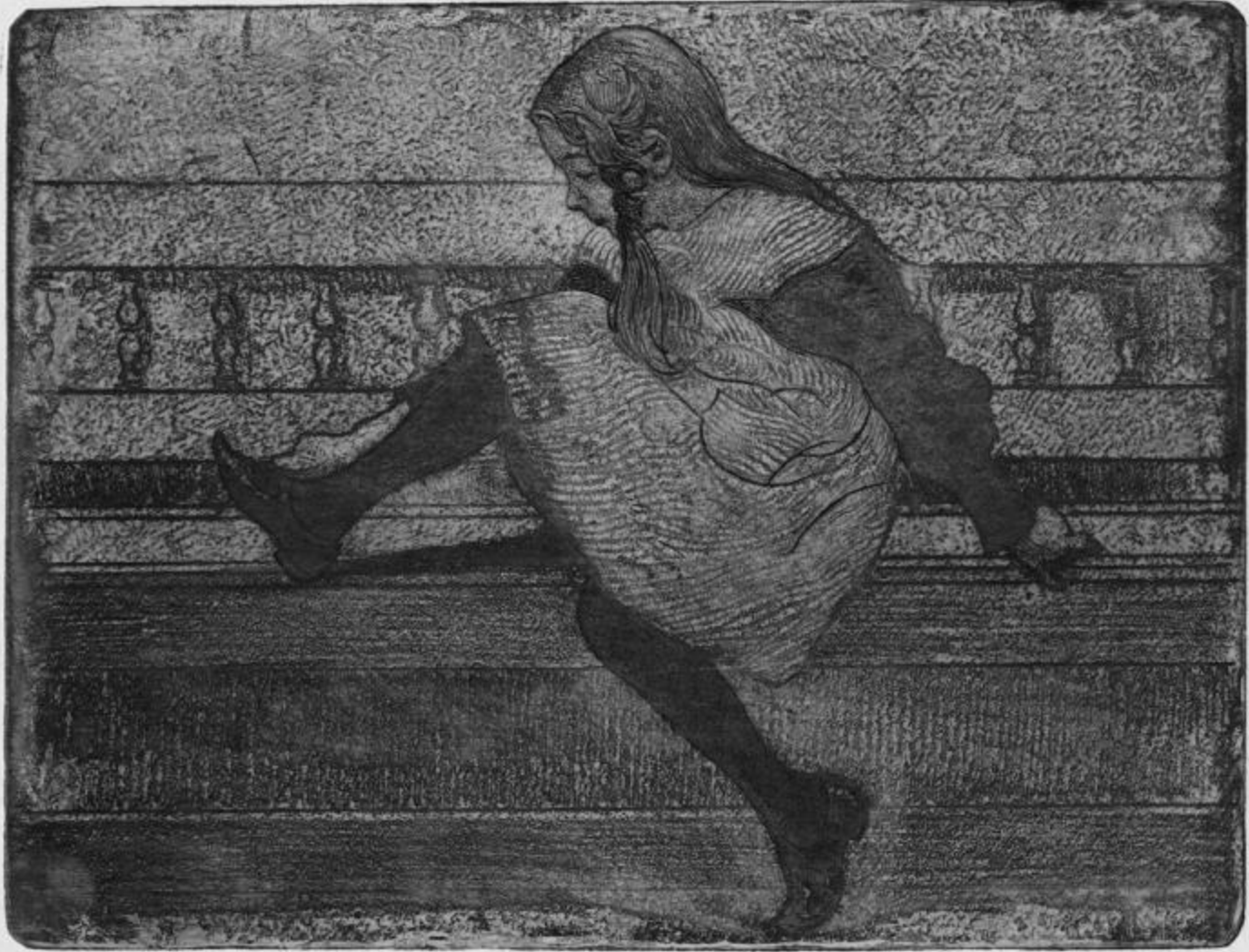
CARL LARSSON

(1853 Stockholm – 1919 Sundborn)

Kersti on the Bench. Vernis mou on yellowish wove paper. 15 x 19,5 cm. Monogram in pencil: „C. L.“ 1904. Hjert & Hjert 51.

Like his friend and fellow artist, Anders Zorn, Carl Larsson was a versatile artist who distinguished himself as a painter, aquarellist, illustrator and printmaker. From 1875 he devoted himself – with interruptions – to printmaking. Before then there had been no opportunity to train as a printmaker in Sweden. It was only in 1875 that Leopold Loewenstam opened a school of etching in Stockholm, where Larsson attended courses. From 1886 he concentrated to a greater extent on etching. His first major prints arose in Paris in 1888/89 and he gradually came to develop a formal idiom of his own, for which he derived inspiration from a wide range of different sources. The influences exerted by Japanese woodcuts and contemporary artists such as Albert Besnard, Puvis de Chavannes and Mary Cassatt as well as by the Pont-Aven School merged to form a very distinct style indebted to Art Nouveau, the colourful, decorative surface effect and stylization of which give it great appeal and visual charm. From 1901 Larsson lived permanently with his wife, the painter Karin Bergöö, and their eight children in his country house in Sandborn near Falun which has been made famous by innumerable watercolours and colour illustrations. It was these delightful and succinctly observed depictions of a family idyll which founded Larsson's international reputation.

The girl portrayed here is Larsson's daughter Kersti, born in 1896, who often sat as a model for her father. The etching is remarkable for the subtle, psychologically sensitive characterisation of the eight-year-old. Larsson has captured in masterly fashion the childlike grace and innocence of his little daughter, who is sat on a bench lost in thought with her right hand touching her shoe. The formal simplification and the finely gradated tonal values give the image great visual succinctness. The delicate and varied surface patterns created by the vernis mou technique produce a highly decorative effect very much in keeping with the gentle lyricism of the scene. A very fine, harmonious impression with wide margins. In impeccable condition. Rare.



O.L.

KÜNSTLERVERZEICHNIS / INDEX OF ARTISTS

dall'Acqua, Christoforo	48
Alboni, Paolo Antonio	52
d'Azeglio, Massimo	104
Barry, James	54
Bouchardon, Edme	58
Büsinck, Ludolph	24
Caylus, Comte de	60, 62
Cazenave, Frédéric	64
Cochin, Charles Nicolas the Elder	66
Cochin, Charles Nicolas the Younger	68
David, Charles	26
Delacroix, Eugène	106
Denon, Dominique Vivant	108, 110
Diamantini, Giuseppe	28
Duflos, Nicolas Simon	70
Forster, François	112
French School	72
Frölich, Lorenz	114
Gagneraux, Bénigne	74
Gerst, Johann Karl Jacob	116
Gmelin, Wilhelm Friedrich	76
Hayez, Francesco	118
Heyden, Pieter van der	8
Honthorst, Gerard van	30
Huquier, Gabriel	80
Israëls, Isaac	120
Kolbe, Carl Wilhelm	82
Larsson, Carl	128
Lebas, Jacques Philippe	86
Lievens, Jan	32
Matham, Jacob	14, 18
Maulbertsch, Franz Anton	90
Mitelli, Giuseppe Maria	36
Monogrammist M. Ö.	14, 18
Reinhart, Johann Christian	122
Saenredam, Jan	20, 22
Saltzmann, Carl	126
Seekatz, Johann Conrad	92
Snyders, Frans	38
Thomon, Thomas de	94
Tischbein, Johann Heinrich the Elder	96
Trinquesse, Louis-Roland	98
Troger, Paul	100
Venetian School	10
Veyrier, Christophe	40
Vos, Paulus de	42
Waterloo, Anthonie	44

Tefaf Online: September 9–13, 2021

Please visit our online exhibition
European Works on Paper



IMPRESSUM

Gestaltung & Satz	Stefanie Löhr
Repros	Christoph Anzeneder, Notica
Druckvorstufe	Mega-Satz-Service, Berlin
Druck	Druckhaus Sportflieger, Berlin
Papier	Galaxi Keramik, 170 g/qm
Typographie	Custodia Fred Smeijers, Our Type, Belgien



Striposon

Costanza

Pietra precipitosa

Precepti Grande

Desiderosi et animosi

CHE CON

DVCE

ALLA VERA DI

Epicurei

Vanità

Geometri

Astrologi

et altri

Consumatori

de beni di

Fortuna

Logici Musici

Aritmetici

Poveri fatti dalla fortuna
Piangono

Piacere umano

Beneficiari da
la Fortuna aleggriano

La Fortuna cieca e pazzo e sordo

Disfauti

gabondi

218.

